Tizona música, 7

RICHARD WAGNER

IDEAS Y PENSAMIENTOS

Barcelona, 2013
Editorial Tizona

Tizona música, 7

Primera edición: mayo de 2013

© 2013 de esta edición, Editorial Tizona, Barcelona
© 2013 de la introducción, edición y presentación, Victoria Llort Llopart

www.editorial-tizona.com
edicion@editorial-tizona.com

Impreso en España

ISBN: 978-84-938816-3-4
Depósito legal: B 12.036-2013

Bajo las sanciones establecidas por las leyes, quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización por escrito de los titulares del copyright, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento mecánico o electrónico, actual o futuro —incluyendo las fotocopias y la difusión a través de Internet— así como la distribución de ejemplares de esta edición mediante alquiler o préstamos públicos.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN **11**
Autorretrato de Wagner como escritor 13
La obra en prosa de Richard Wagner 15
Un pensamiento total 17
Wagner, lector
El arte ante todo... y el artista por encima de todo
Opiniones: Wagner, juez de su tiempo
Criterios editoriales 20

I. PENSAMIENTOS SOBRE EL ARTE

1. Las artes y la creación **23**
Artista, virtuoso, cantante, genio, inspiración, arte, artes –arquitectura, escultura, pintura–, obra de arte, relación entre la música, el lenguaje y las artes

2. Música: definiciones y conceptos **71**
Música, armonía, contrapunto, melodía, recitativo, ópera, ópera francesa, tempo, orquesta, piano, conservatorio

3. Compositores: afinidades y hostilidades **115**
Compositor, Bach, Beethoven, Bellini, Berlioz, Brahms, Chopin, Donizetti, Gluck, Gounod, Liszt, Mendelssohn, Meyerbeer, Mozart, Rossini, Schumann, Weber

4. Literatura: géneros y autores **187**
Novela, poeta, Baudelaire, Lord Byron, Calderón, Cervantes, Champfleury, Dante, Esquilo, Eurípides, Goethe, E.T.A. Hoffmann, Homero, Lessing, Schiller, Shakespeare, Sófocles

5. Filosofía y filósofos **211**
Filosofía, Platón, Hegel, Feuerbach, Schopenhauer

6. Conceptos de la estética wagneriana **219**
Antigüedad, drama, mito, tragedia, Bayreuth, teatro, redención, moda, moderno

7. Público y crítica **250**
Crítica, crítico, público, aplauso

II. PENSAMIENTOS SOBRE LA VIDA Y LA SOCIEDAD

8. Del hombre y lo humano **265**
Amistad, amor, hombre, educación y cultura

9. De lo espiritual y religioso **274**
Ateísmo, budismo, cristianismo

10. De la sociedad y la civilización **279**
Civilización, burguesía, ciudad, París, política, revolución, dinero

Cronología de los escritos de Wagner citados **295**

Referencias bibliográficas **297**

INTRODUCCIÓN

Si quien ha escuchado alguna melodía o algún motivo wagneriano es capaz de reconocerlo e identificarlo como tal, las ideas estéticas y vitales del compositor están sometidas a menudo a clichés, deformaciones y tópicos en los que es fácil perderse. La música se deja interpretar con más o menos sinceridad o fortuna, pero el pensamiento se tergiversa dócilmente; en particular cuando él mismo se presenta como un espeso bosque confuso y oscuro a través del cual es difícil avanzar. Para hacerse una idea cabal de la obra de Wagner, al monumento musical que constituyen sus óperas, hay que añadir sus ingentes escritos, y a éstos, la infinita bibliografía wagneriana que no deja de crecer. Ante tal producción, Wagner intimida y desborda. ¿Cómo acercarse a semejante gigante? Sus propias indicaciones y palabras ofrecen una guía precisa y segura, capaz de abrir al músico y al melómano un universo complejo y fascinante. Por desgracia, son pocos los textos de Wagner disponibles en español, de ahí la necesidad y oportunidad de presentar en este libro las claves de su pensamiento artístico y vital, en un panorama amplio pero conciso.

Dividido en dos partes —el arte y la vida—, y concebido principalmente a partir de los volúmenes en prosa y la correspondencia de Wagner, así como de los diarios de su mujer, Cosima, este libro restituye la voz del compositor que reivindica sus ideas y desea que sean no sólo escuchadas, sino tenidas en cuenta. A lo largo de diez capítulos, bajo la pluma del propio Wagner, el lector accede a sus ideas y pensamientos sobre las artes y la creación, la música, los compositores, la literatura, la filosofía, el público y la crítica, la sociedad, la cultura y la civilización o lo espiritual y religioso. ¿Cuáles son los fundamentos de la estética wagneriana? ¿Cómo entendía las relaciones entre las artes? ¿Quiénes eran sus compositores más admirados y más detestados? ¿Quiénes eran sus pintores y escritores preferidos?

¿Qué lecturas consideraba indispensables? ¿Cómo definía los conceptos esenciales de la música? ¿Cómo entendía aspectos de la vida cotidiana como la amistad, el amor, la religión, el dinero, la civilización o la cultura? En estas páginas se recogen respuestas de Wagner a éstas y otras preguntas. En ellas, se desarrollan principalmente las cuestiones referentes al arte y a la música, completadas con algunas pinceladas más concisas que dan pistas del aspecto más humano del compositor.

El lector y el melómano se ven confrontados a la posibilidad de saberlo todo sobre Wagner: cada minuto de su vida, cada detalle de su obra, cada idea de su cabeza. ¿Cómo no sentirse abrumado ante tal exceso? A Wagner le apasiona explicar su vida y a sí mismo. Desde que publica su primer artículo a los veintiún años y hasta dos días antes de su muerte, cuando comienza la redacción del último, Wagner no deja de escribir. Él mismo precisa que hay que prestar atención a sus obras teóricas. A lo largo de estos varios miles de páginas, tratando de todo, Wagner se desvela y se revela en cada frase, al hablar de cada aspecto que le interesa, en realidad, no hace más que analizarse a sí mismo: «Los escritos de Wagner no valen tanto por las teorías que exponen [...] como por el retrato del genio que ofrecen»[1].

Si hay algo que preocupe a Wagner es ser bien comprendido: «No me importa sólo llamar la atención, sino sobre todo hacerme entender absolutamente», e insiste: «tengo la esperanza de ser comprendido como deseo». Además, Gregor-Dellin lo ha subrayado bien: «Es en la abundancia de sus obras en prosa donde ha disimulado la clave de su pensamiento»[2]. Y sin embargo, la dificultad de la lectura de esta obra es considerable: un corpus enorme, reunido en ediciones en general poco

[1] Christophe Looten, *Dans la tête de Richard Wagner. Archéologie d'un génie*, París, Fayard, 2011, p. 11.

[2] Martin Gregor-Dellin, *Richard Wagner, sa vie, son œuvre, son siècle*, París, Fayard, 1981, p. 314.

satisfactorias[3], una temática heterogénea, un contenido contradictorio, complejo y exhaustivo hasta el agotamiento tanto del tema como del paciente y benévolo lector, un estilo a menudo desalentador. Precisamente, el propio Wagner se reconoce «agitado por una impaciencia apasionada que le impide consagrar al cuidado del estilo el tiempo necesario», y no renuncia al desarrollo exhaustivo de ninguna de sus ideas: «no quiero hacer nada a medias». También precisa: «Mi deseo de ir absolutamente hasta el fondo de la cuestión y de no dejarme repeler por ningún detalle capaz, en mi opinión, de hacer comprensible al simple sentimiento el tema difícil de la investigación estética, me llevó a emplear en mi estilo una insistencia que aparecerá muy probablemente de una prolijidad desordenada al lector que busque distracción [...]. En esta dificultad de mi libro, que ha señalado, residía la originalidad particular que lo recomienda al lector serio». Así pues, abordar la totalidad de la obra wagneriana requiere esfuerzo y valor, que su autor promete recompensar.

Autorretrato de Wagner como escritor

¿Cómo cruza Wagner el umbral de la literatura? París hizo, con prisa, del músico un escritor, según su amigo Heinrich Laube, director de la revista publicada en Leipzig *Zeitung für die elegante Welt*, en la que apareció el primer ensayo del compositor: *Die deutsche Oper* (1834). Las obras literarias permiten a Wagner precisar un sentido explícito exacto a quienes sus composiciones han provocado una fuerte impresión y ofrecen una «especie de diario de todos sus trabajos». Declara que quiere «explicar el proceso de [su] evolución con fidelidad, es así como pued[e] revisar hoy [sus] trabajos y los estados de ánimo que los suscitaron, examinarlos uno tras otro, pero no en una generalización abstracta». Por esta razón, piensa primero ordenar su selección «según un método

[3] *Wagners Werke-Verzeichnis*, ed. de John Deathridge, Martin Geck, Egon Voss, Mainz/New York /Tokyo, Schott, 1986. *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 10 vols., Leipzig, 1887-1911; *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, 16 vols., Leipzig, 1911-16.

psicológico», y prevé una presentación cronológica de sus escritos. A pesar de que éstos daten de épocas diferentes, toda su actividad literaria reposa sobre un único motivo: su revuelta contra el arte moderno: «Es así como me convertí en escritor, [...] me revelaba contra las formas esenciales del arte reinante». Aún así, su impulso literario tendrá siempre su justificación en el terreno artístico, Wagner tiene plena conciencia de ello y declara sin ambages: «No soy escritor»[4].

Tomar la pluma podía serle un suplicio: «A menudo me fue penoso hasta la amargura tener que escribir sobre mi arte», confiesa en varias ocasiones. «¡Escribir! ¡Es horrible! [...] ¿Qué quiere pues que le escriba más, yo que quisiera no escribir, sino al contrario, hablar y escuchar?»[5] Pero esta actividad es una necesidad, puesto que nadie más que él puede expresar sus ideas, tanto más importantes cuanto que se trata del examen de sus creaciones artísticas. «Mis trabajos de escritor no son más que testimonios de mi falta de libertad como artista. Los he escrito obligado y nada me era más lejano que la idea de "hacer un libro"»[6]. Recorre este camino no a partir de la «especulación abstracta, sino bajo el empuje de la necesidad artística inmediata». Y si se molesta en reunir todos sus escritos, es para que el lector «pueda seguir [su] desarrollo en todos sus aspectos. Se dará cuenta de que no se parecen a las obras completas de un escritor, sino a la notable producción vital de un artista, que en su mismo arte, más allá de los tópicos, buscaba la vida. Esta vida, es la verdadera música, que recono[ce] como único arte verdadero del presente y del futuro». El autorretrato del escritor Wagner no es pues otra cosa que el autorretrato del artista Wagner. Su escritura es un aspecto de su personalidad creativa que desea, por encima de todo, dar la palabra a su música.

[4] Diario de Cosima, 22 de julio de 1880.
[5] Carta de Wagner a Cäclilie Avenarius, Leipzig, 9 de marzo de 1853.
[6] Carta de Wagner a August Röckel, 12 de septiembre de 1852.

La obra en prosa de Richard Wagner

La primera edición de la obra en prosa aparece entre 1871 y 1873 bajo el título *Gesammelte Schriften* y comprende nueve volúmenes; el décimo aparecerá en 1883, tras su muerte. Es el propio Wagner quien selecciona y dispone los textos y redacta un prólogo. La segunda edición, publicada entre 1887 y 1888, realizada por Fritzsch con criterios más prácticos para ahorrar papel, comporta un cambio de paginación respecto a la primera. Gracias al éxito que obtienen, las ediciones se suceden y, progresivamente, se ven ampliadas hasta que, por ejemplo, la quinta edición realizada por Breitkopf-Siegel en 1911 añade los volúmenes once y doce. El panorama de las obras en prosa de Wagner es pues complejo, debido a la cantidad de ediciones y a la disparidad de presentación en los textos en cada una de ellas[7].

Si la disponibilidad y presentación de los textos no parece pues invitar y animar a su lectura, adentrarse en el contenido de los mismos puede representar un desafío no menor. Cierto, a lo largo de casi medio siglo de escritura, el estilo y la temática evolucionan, y durante casi cincuenta años vemos a Wagner escribir prácticamente sobre todo.

En una primera etapa, entre 1834 y 1848, el compositor explora su camino literario-estético profundamente influenciado por su actividad musical como *Kapellmeister* en varias ciudades y, también, como resultado de sus decepciones con las óperas *Die Feen* (1834) y *Das Liebesverbot* (1836). Inicialmente, su centro de interés es el estado de la ópera contemporánea y la alemana. Más tarde, durante sus años en París —desde 1839 hasta 1842— se dedica al periodismo musical por necesidad económica, actividad que también le permitirá canalizar su desengaño al no lograr componer una ópera en París. En sus escritos para la *Revue et*

[7] Para un esquema recapitulativo véase: Looten, *op. cit.*, p. 29-30. También puede consultarse la cuestión en el artículo sobre Richard Wagner del *New Grove Dictionary of Musics and Musicians.*

Gazette Musicale, se centra en cuestiones de estética musical y adopta un estilo cercano al carácter novelístico bajo la influencia de E.T.A. Hoffmann o a la sátira propia de Heinrich Heine. Wagner busca una manera de conquistar a un público al que no ve capaz de superar ni sus propios prejuicios ni de escapar a la mercantilización del arte. Es en esta época cuando Beethoven se alza ante él como un modelo cada vez más claro. Tras la experiencia parisina, su estancia en Dresde (1842-1848) no comporta una gran producción literaria.

Si la Revolución de 1848 marcará un cambio profundo en los destinos de Europa, estos años revolucionarios son también testigo del creciente interés de Wagner por la política, con ideas cada vez más radicales. A partir de aquí, en clara sintonía con el clima de su tiempo, desarrolla propuestas igualmente revolucionarias para una reforma teatral. Tras el levantamiento de Dresde, Zúrich —la ciudad donde se refugia— verá nacer las obras estéticas más relevantes: *Arte y revolución* (1849), *La obra de arte del futuro* (1849) y *Ópera y drama* (1851). «Sí, estas tres obras, *Ópera y drama*, *Arte y revolución* y *La obra de arte del futuro* son mis verdaderas obras»[8], confiesa él mismo. En efecto, los tres libros forman un todo coherente que responde a la necesidad del artista de superar los obstáculos que aparecen ante él en su actividad como compositor. En los años inmediatamente posteriores, Wagner publica una serie de pequeños escritos teóricos, para puntualizar o insistir en aspectos ya presentados, matizarlos, justificarse o abrir nuevas vías temáticas. Es el caso, por ejemplo, de *Arte y clima* (1850), del *Judaísmo en la música* (1850), *Una comunicación a mis amigos* (1851) o *Sobre la crítica musical* (1852).

En la última etapa de su actividad literaria, en los escritos que comprenden las épocas en Múnich (1864-1865), Triebschen (1865-1872) y los últimos años en Bayreuth (1872-1883), los temas cambian algo. Además de los aspectos propios de la historia de la música, de la teoría sobre el drama, etc., Wagner

[8] Cosima Wagner, *Tagebücher*, 4 de agosto de 1878, (II, 134).

aborda también ensayos filosóficos, cuestiones políticas e incluso teológicas.

Un pensamiento total

No sólo Wagner tiene opiniones acerca de todo, sino que considera absolutamente imprescindible dárnoslas a conocer y que le comprendamos. Sus óperas y las miles de páginas de sus escritos y correspondencia nos permiten acceder a sus ideas sobre cualquier aspecto de su vida.

Wagner, lector

Existe total unanimidad sobre la vasta cultura de Wagner, probablemente uno de los artistas que más haya leído en su vida. Carl Emil Doepler explica en sus *Recuerdos* lo que Wagner le dijo en una ocasión después de cenar: «Oh, he leído mucho, mucho en mi vida, y usted también sin duda, querido Profesor, pero usted y yo sabemos bien ¡qué poco es eso respecto a lo que deberíamos saber!»[9] En efecto, la biblioteca de Wahnfried comprende unos 2.500 volúmenes[10] y es una clara pista sobre las lecturas del compositor y el origen de sus ideas. No obstante, Wagner no solía comentar o anotar los libros que abordaba y su lectura era más propia de un creador y artista que de un filólogo erudito: «estoy hecho de manera que raramente leo lo que se encuentra verdaderamente en los libros, sino más bien lo que yo pongo en ellos»[11]. La confesión de esta peculiar metodología contribuye a explicar las complejas influencias presentes en su ideología. En cualquier caso, y a pesar de una formación más o menos desordenada, la lectura fue siempre para Wagner imprescindible y necesaria: «Créeme, la compañía de los vivos cuesta más de lo que aporta. El libro de un espíritu noble es el

[9] *Richard Wagner, Ein Lebens- und Charakterbild*, Der Morgen, Berlín, 1990, p. 528-533.

[10] Para un análisis de la historia de las bibliotecas de Richard Wagner y para la lista de la biblioteca de Wahnfried véase: Looten, *op. cit.*, p. 987-1042.

[11] Carta de Wagner a Marie von Sayn Wittgenstein de enero de 1857.

amigo más preciado que pueda tenerse. Con él, toda agitación desaparece, la voz de alguien que ha desaparecido y que ha alcanzado su fin nos invita a la paz»[12].

El arte ante todo... y el artista por encima de todo

En *Una comunicación a mis amigos* (1851) Wagner identifica en el personaje de Lohengrin la naturaleza del artista y su problema esencial de comunicación: Lohengrin, artista, desea romper su soledad y aislamiento y ser totalmente comprendido, como el propio Wagner tantas veces había reclamado y seguiría haciendo. Pero este deseo de comprensión se caracteriza por exigir una confianza absoluta que no permite cuestionar nada. Lohengrin precisa a Elsa que se negará a responder cualquier pregunta que ella le haga, más aún, en realidad, no debe hacerle ninguna pregunta en absoluto. Y precisamente esta es una de las grandes ideas de la estética wagneriana: la verdadera comunicación artística tiene lugar gracias al sentimiento y no al entendimiento abstracto. Wagner quiere ser comprendido por el sentimiento, y no por la razón.

No es de extrañar el disgusto que la especulación teórica despierta en Wagner, para quien una reflexión comienza a ser una necesidad en el momento en el que el artista choca contra un obstáculo que le impide aplicar los medios necesarios para expresar sus ideas. Como él mismo confiesa en una carta a Liszt en el otoño de 1850, se decide a escribir *Ópera y drama* ante la imposibilidad de escribir la ópera que él desea, como él desea. Así pues, si Wagner teoriza, es porque se ve obligado a tratar la creación artística como un problema teórico.

La reflexión wagneriana sigue generalmente un mismo proceso: un obstáculo la desencadena —ya sea la imposibilidad de representar una ópera o la dificultad de encontrar los medios de expresión adecuados— y Wagner busca entonces mediante sus escritos cómo superar este obstáculo. Su literatura sobre la

[12] Carta de Wagner a Cäcilie Avenarius, 31 de julio de 1860.

música se convierte en una disertación exhaustiva, y la abstracción teórica, en una profecía y una vía para la música del futuro. La ambición que le ha llevado a fijar sus reflexiones en prosa es práctica y artística: «Que el presente escrito pueda [...] no ser interpretado como un intento del autor de hacer algo notable en el ámbito propio de la teoría, sino como un último intento [...] de despertar un interés activo a favor de sus esfuerzos en el ámbito del arte práctico». No considerándose pues ni escritor ni teórico, Wagner ofrece sus volúmenes en prosa para ser comprendido, totalmente y sin reservas, gracias al sentimiento, como sólo un artista puede hacerlo; puesto que él, artista total, sólo se dirige a artistas.

Opiniones: Wagner juez de su tiempo

Las posiciones de una figura como Wagner, que domina prácticamente todo el siglo XIX, nunca son anodinas. Al contrario, siempre radical y enérgico, toma partido a favor o en contra de cualquier aspecto que le concierna o interese.

Wagner no tiene más que palabras de desprecio y condena para su tiempo: habla de la degradación de la vida moderna y de sus monstruosidades, evocando a menudo todas las variaciones posibles de cualquier fórmula de reprobación de su época. La civilización moderna se erige ante él como una horrible opresora. En ella, el público aparece como una multitud sin inteligencia ni corazón, movido únicamente por el deseo de superar su aburrimiento y hastío. La crítica, apoyada en este público incompetente puesto que vive de él, no es capaz de seguir los criterios del sentimiento o de la verdadera inteligencia. Por eso no es de extrañar que la ópera, en tanto que género, esté condenada a muerte, puesto que no ofrece más que «distracción y diversión a una población tan aburrida como ávida de placer». Wagner reconoce la esencia de la ópera contemporánea en la obra de Meyerbeer, ese gran demonio que hay que combatir, al igual que a toda la música del momento. En realidad, el problema principal radica en el hecho de que el drama ha desaparecido de la

representación artística, ya no es capaz de unir todas las ramas del arte; al contrario, las artes se han separado unas de otras, y también de la vida y del hombre. Y por supuesto, él será quien se lance a esa gran reunión en su obra de arte total.

Criterios editoriales

Con el propósito de ofrecer un panorama amplio y una clave de acceso al pensamiento de Wagner, el libro se estructura en dos apartados: las ideas referentes al arte y las opiniones sobre aspectos generales de la vida. Cada uno de los diez capítulos presenta los diferentes pensamientos o aforismos extraídos, principalmente, de las obras de Wagner y del *Diario* de Cosima. Los fragmentos se han ordenado siguiendo tres criterios: bien el orden de la publicación de los escritos, bien siguiendo la cronología de la evolución de los hechos, bien atendiendo a una cierta coherencia temática. En cualquier caso, como toda selección, está sujeta a una cierta dosis de subjetividad.

Cuando ha sido posible encontrar una traducción ya existente en castellano, se ha citado dicha versión. En caso contrario, se ha partido del texto alemán. Todas las precisiones bibliográficas de las ediciones utilizadas se detallan al final del libro.

Victoria Llort Llopart
París, abril de 2013

Abreviaciones utilizadas:
GSD: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 10 vols., Leipzig, 1887-1888.
SS: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, 16 vols., Leipzig, 1911-1916.
SB: *Sämtliche Briefe*, Leipzig, 1975-.

I. PENSAMIENTOS SOBRE EL ARTE

1. LAS ARTES Y LA CREACIÓN

ARTISTA

Hacemos adiestrar para nuestra diversión una cierta porción de nuestro proletariado social, que se encuentra, es verdad, en todas las clases; una vanidad impura, el deseo de gustar y, bajo ciertas condiciones, la perspectiva de beneficios pecuniarios y múltiples, llenan las filas de nuestro personal teatral. Mientras el artista griego, además del placer que obtenía personalmente en la obra de arte, era recompensado con el éxito y la aprobación del público, el artista moderno es contratado y – *pagado*. Así pues, logramos caracterizar de una manera clara y definitiva esta diferencia esencial: el arte público griego era precisamente *arte*, el nuestro – una *profesión* artística.

El *artista*, abstracción hecha del objetivo de su creación, se complace en esta creación, en moldear la materia, en darle una forma; su producción, en ella misma, es una actividad que le alegra y le satisface, no un trabajo. El *obrero* se interesa sólo en el objetivo de sus esfuerzos, en el beneficio que le aportará su trabajo; la actividad que despliega no le alegra, no es para él más que una pena, una necesidad ineluctable, y encargaría de ello con gusto a una máquina; no puede unirse a su trabajo más que por obligación.

Arte y revolución (GSD, III, 24-25)

Así pues, *¿quién será el artista del futuro*?
Sin duda, el poeta.
Pero, ¿quién será el poeta?
Indiscutiblemente, el *actor*.
Insistamos de nuevo, ¿y quién será el actor?
Necesariamente, la *asociación de todos los artistas*.

La obra de arte del futuro (156)

¿Quién será el artista del futuro? ¿El poeta? ¿El actor? ¿El músico? ¿El artista plástico? – Digámoslo en una palabra: *el pueblo.* El *mismo pueblo, al que hoy en día nosotros mismos le debemos la única obra de arte verdadera que habita en nuestro recuerdo y que no hemos imitado sino deformándola; el pueblo, que es el único al que le debemos el arte en general.*

La obra de arte del futuro (164)

Lo que el pensador comprende según su esencia, el artista busca representarlo en su apariencia.

Ópera y drama (173)

Allí está el *artista*, que con claros ojos puede ver formas tal como ellas se muestran al deseo que anhela lo único verdadero: *el hombre.* El artista puede ver de antemano formado un mundo aún informe, [puede] disfrutar de antemano, por la fuerza de su anhelo del devenir, de un [mundo] aún no devenido. Pero su goce es comunicación, y — si él se vuelve de los rebaños insensatos que pacen sobre los escombros sin hierba, y estrecha tanto más íntimamente contra el pecho a los bienaventurados solitarios que escuchan con él la vena de agua, — entonces encuentra también los corazones, sí, las mentes a las que él puede comunicarse.

Ópera y drama (343)

El progenitor de la obra de arte del porvenir no es otro que el artista del presente, que presiente la vida del porvenir y desea estar comprendido en ella. Quien nutre en sí este deseo desde su capacidad más propia, vive ya ahora en una vida mejor; —pero esto sólo puede [hacerlo] uno: — el artista.

Ópera y drama (344)

Entonces encontré que el lado trágico del carácter y de la situación de Lohengrin tenía profundas raíces en la vida moderna: este fenómeno se renovó en la obra de arte y en su creador como se manifestó al héroe del poema.

Reconozco ahora con la evidencia más clara el carácter y la situación de este *Lohengrin como el tipo del sujeto propiamente,*

únicamente trágico, sobre todo como el trágico del elemento vital del presente moderno, y ciertamente de significado parecido para el presente que *Antígona* —guardando todas las proporciones— tuvo para la vida pública griega. [...]

En verdad, *Lohengrin* es un hecho absolutamente nuevo para la conciencia moderna: puesto que no podía nacer más que del estado de espíritu y de la concepción de la vida de un artista que, en ninguna otra época que en la nuestra, y con ningunas otras relaciones con el arte y la vida, como las que resultaban de mi posición individual y particular, se desarrolló justamente hasta el punto en el que este tema me pareció como una labor indispensable para mis personajes. Sólo este podía comprender *Lohengrin*, que logra liberarse de toda concepción formal abstracta y generalizadora de los fenómenos de la vida inmediata. [...]

He alcanzado el punto culminante de lo trágico en la situación del verdadero artista en relación a la vida del presente, situación a la que, en el tema de *Lohengrin*, he dado su forma artística: el deseo más urgente y más natural de este artista es el de ser aceptado y comprendido sin reservas por el sentimiento; y la *imposibilidad* —determinada por la vida moderna del arte—, de alcanzar este sentimiento en la ingenuidad y en la precisión, la *limitación* de comunicarse casi únicamente a la razón crítica en vez de al sentimiento, eso es lo trágico de su situación que yo debía, como artista, sentir y que sabía, por el camino de mi evolución ulterior, ser tan consciente, que estallaría al fin en revolución abierta contra la opresión de esta situación.

Una comunicación a mis amigos (GSD, IV, 297-299)

El artista se dirige al sentimiento, y no al entendimiento: responderle con el entendimiento es confesar que no se le ha *entendido* en absoluto, y nuestra crítica en realidad no es nada más que la confesión de la incomprensión de la obra de arte, que sólo puede ser entendida con el sentimiento.

Una comunicación a mis amigos (GSD, IV, 232)

El artista del presente debe tener ciertamente, desde todos los puntos de vista, una influencia decisiva sobre la obra de arte del futuro, y que él podría muy bien calcular por adelantado esta influencia, precisamente porque desde hoy debe ser consciente de esta influencia.

Una comunicación a mis amigos (GSD, IV, 239)

El verdadero artista que caminaría en la dirección realmente dramática antes indicada, no podría además revelarse más que en desacuerdo con el espíritu de la vida pública actual.

Una comunicación a mis amigos (GSD, IV, 241)

El artista [está] expuesto a todos los malentendidos posibles.

Una comunicación a mis amigos (GSD, IV, 243)

Pero lo que determina al artista como tal son, en todo caso, las impresiones puramente artísticas; su receptividad es absorbida, por ellas, hasta tal punto que las impresiones de la vida que sentirá más tarde encuentran esta facultad ya totalmente agotada, ya no se desarrollará entonces más que como artista *absoluto*, siguiendo una tendencia que calificaremos de femenina, es decir, que encierra en sí únicamente el elemento femenino del arte. Es en esta tendencia en la que encontramos a todos los artistas cuya producción constituye hoy en suma la actividad del arte moderno; he aquí el mundo del arte separado de la vida, donde el arte juega consigo mismo y se protege de todo contacto con la realidad, quiero decir, no solamente la realidad moderna, del presente, sino la realidad de la vida en general, — que los artistas de esta categoría consideran como su adversario *absoluto*; puesto que piensan que por todas partes y en todos los tiempos la vida está en lucha con el arte, estiman pues que tomarse cualquier molestia en representar la vida sería inútil y malsano: aquí, encontramos primero la pintura, y sobre todo la música.

Una comunicación a mis amigos (GSD, IV, 247)

En el mismo artista, la energía creadora es por su naturaleza espontánea e instintiva. Y cuando se tiene necesidad de estudio, para apropiarse el tecnicismo necesario a la realización, bajo las formas del arte, de los tipos que el pensamiento crea, la elección definitiva de los medios de expresión no supone la reflexión, sino que ésta se determina más bien por una tendencia espontánea que precisamente es la que constituye en el artista el carácter de su genio particular. Una reflexión sostenida no llega a ser necesaria al artista hasta el momento en que tropieza con algún grave obstáculo en la aplicación de los medios que le son necesarios para expresar sus ideas: quiero decir, cuando los medios de realizar sus concepciones le son más difíciles de reunir o le faltan por completo. En este último caso corre riesgo de encontrarse, más que otro alguno, no solamente en órganos inanimados, sino en un conjunto de fuerzas artísticas vivas.

Carta a Villot (8-9)

El artista se siente agitado por una impaciencia apasionada que le impide consagrar al cuidado del estilo el tiempo necesario. La concepción que implica la imagen completa de su objeto, quisiera obtenerla completa en cada proposición. La duda que le atormenta acerca del sitio del éxito, le lleva al mismo esfuerzo sin cesar repetido.

Carta a Villot (52)

El artista que se dirige en su obra a la intuición espontánea, en vez de dirigirse a ideas abstractas, se deja llevar por un sentimiento ciego, pero seguro.

Carta a Villot (89)

«Sí, el que no es artista o santo, es una efímera y pobre criatura».

Diario de Cosima, 4 de enero de 1871 (I, 337)

VIRTUOSO

Lo que allí se advierte en cuanto a sonidos, debe sonar alto; oídlo y hacédselo oír a otros. Para vosotros es lo más importante, sí, lo más indispensable que vuestra pieza musical llegue al oído exactamente como la percibís en su aparición, esto es, con escrupulosa fidelidad deben ser reproducidas las intenciones del compositor, con ello las ideas espirituales serán transmitidas al órgano de la percepción no deformadas ni atrofiadas. Por otra parte, el mayor servicio del artista que ejerce, del virtuoso, tendría que consistir en la perfecta y pura reproducción de aquel pensamiento del compositor, como ante todo puede llegar a ser asegurada sólo por la verdadera apropiación de sus intenciones y, en consecuencia, por la plena renuncia a la invención propia.

El virtuoso y el artista en *Un músico alemán en París* (98)

Su posición como mediador en la intención artística, sí, como auténtico representante del maestro productivo, le impone del todo en especial el guardar en general la seriedad y la pureza del arte: él es el punto de paso para la idea artística, la cual en cierta medida alcanza sólo un ser real a través de él. De aquí que la auténtica dignidad del virtuoso repose únicamente en la dignidad que sabe transmitirle al arte productivo; si decide juguetear con éste, arrojará de sí su propia honra. Esto le ocurre fácilmente en la medida en que no comprende esta dignidad; si entonces no es en verdad artista, tiene así a mano habilidades artísticas, las hace jugar, no calientan pero brillan; y en la velada todo parece muy bonito.

El virtuoso y el artista en *Un músico alemán en París* (99)

El virtuosismo propiamente dicho es pues incumbencia del talento [...]. Poseemos las obras de nuestros grandes compositores; pero sólo el que tiene talento puede ejecutárnoslas bien y según las intenciones de los maestros. Para hacer brillar su virtuosismo en él mismo, el músico hace a menudo piezas de música especiales: estas piezas pertenecen entonces al género mediocre;

en cuanto al virtuosismo [que exigen], ya no atañe hablando propiamente más que a este género, puesto que confesamos sin rodeos que un virtuoso mediocre ya no cuenta en ningún género.

Público y popularidad (SS, XI, 110-111)

CANTANTE

Así, el compositor recurre realmente al cantante una y otra vez para salir a través de su garganta como sonido viviente. Aquí debería pensarse que no sería posible ningún malentendido; hacia fuera, el virtuoso tiene que echar mano alrededor, hacia allí, hacia acá; puede tomar una cosa por otra; pero allí, en el cantante, estamos nosotros con nuestra melodía misma. Ciertamente, es peligrosa la cosa si no estamos en el lugar correcto; también nos ha hecho él suyo desde fuera: ¿Le apremiaremos hasta llegarle al corazón o nos quedaremos detenidos en la garganta? Excavábamos hacia lo hondo en busca de la joya; ¿nos hemos quedado pegados al escombro de las venas de oro?

También la voz humana es sólo un instrumento; es raro y se paga caro. Cómo está constituida esta herramienta, esto es lo que tiene presente en primer lugar la curiosidad del público, y después esta curiosidad pregunta cómo se hace uso de ella: lo que canta es, en la mayoría de los casos, del todo indiferente. Pero tanto más da aquí entonces el cantante: esto es, lo que él canta debe estar hecho de tal manera que a él le sea fácil decirlo con la mayor adecuación a su voz. Qué insignificante es en cambio la consideración que el virtuoso ha de dedicar a su instrumento: éste está aquí, acabado; si sufre un daño, se le repara. Pero ¿este instrumento de la voz, precioso, prodigiosamente antojadizo? Nadie ha calculado aún del todo su construcción. ¡Escribid como queráis, compositores, tened sólo presente que los cantantes cantan a su gusto! Pero ¿cómo debéis empezar? ¡Id a los conciertos o, mejor aún, a los salones! Para éstos no queremos escribir nada, sino para el teatro, para la ópera, dramáticamente.

¡Bien! Id, pues, a la ópera y reconoced que allí también estáis siempre en el salón, en el concierto. También está aquí el virtuoso, con el que tenéis que entenderos ante todo. Y este virtuoso, creedlo, es más peligroso que todos los otros, pues, donde os lo encontréis, os engañará con gran facilidad.

El virtuoso y el artista en *Un músico alemán en París* (102)

La base musical de la ópera no fue otra —como sabemos— que el *aria*, pero el aria que de nuevo es sólo la canción popular, ejecutada para el mundo elegante por el cantante artístico, cuya letra ha sido suprimida y reemplazada por el producto del poeta artístico encargado de esto. La evolución de la melodía popular a aria de ópera fue ante todo obra de aquel cantante artístico, el cual no estaba ya interesado en la ejecución de la melodía en sí, sino en la demostración de su habilidad artística: él determinaba las pausas que necesitaba, el cambio de la expresión canora más movida o más pausada, los pasajes en que, libre de todo imperativo rítmico y melódico, podía ejercitar su arte solo y a su pleno antojo. El compositor le preparaba al cantante, como el poeta de nuevo al compositor, el material para su virtuosismo.

Con esto, la relación natural entre los factores artísticos del drama no estaba aún abolida en el fondo, estaba sólo alterada, puesto que el intérprete, la condición más necesaria para la posibilidad del drama, era sólo el representante de una única habilidad especial (de la habilidad canora absoluta), pero no de todas las capacidades combinadas del ser humano artístico. Este enfoque único del carácter del intérprete fue también el que provocó el falseamiento propiamente dicho en la relación natural de aquellos factores, es decir, la preponderancia absoluta del músico sobre el poeta. Si aquel cantante hubiera sido un intérprete dramático verdadero, completo y total, el compositor habría tenido entonces que colocarse necesariamente en su correcta posición respecto al poeta, puesto que éste era el que habría expresado el propósito dramático restante. Pero el poeta que estaba junto a aquel cantante era el compositor —el

compositor que justamente ayudaba al cantante sólo a alcanzar su propósito—, este propósito que, liberado en general de toda dependencia dramática o ya tan solo poética, no era nada más que hacer brillar su específica habilidad en el arte canoro.

Ópera y drama (44-45)

A los cantantes, que por razón de la expresión dramática tenían que estudiar antaño un texto aburrido y vacuo, les dijo [Rossini]: «Haced con las palabras lo que os plazca, pero ante todo no olvidéis haceros aplaudir como es debido por escalas divertidas y trenzados melódicos». ¿Quién le obedeció mejor, sino el cantante?

Ópera y drama (60)

El cantante que no sabe que él es el intérprete de un personaje por de pronto expresado verbalmente y determinado dramáticamente, con lo que tampoco conoce la relación de su manifestación dramática con la del personaje que le atañe, —con lo que incluso no sabe *lo que él expresa*—, consecuentemente tampoco es capaz de manifestar a la vista con toda certeza el gesto exigible para la comprensión de la acción.

Ópera y drama (334)

GENIO

El genio solitario se mueve, pues, por encima de todas [las] barreras, pero ciertamente las más de las veces sólo mediante el sacrificio de una cierta independencia nacional.

Sobre la naturaleza de la música alemana en *Un músico alemán en París* (80)

El genio alemán parece casi estar destinado a buscar en sus vecinos esto que no es ingénito a su país materno, pero para sacarlo de sus estrechas fronteras y con ello producir algo de valor general para el mundo entero. Pero, naturalmente, esta tarea puede

llegar a ser realizada sólo por aquel que no se contenta con incorporarse engañosamente a una nacionalidad ajena, sino que mantiene puro e íntegro el patrimonio de su origen alemán, y este patrimonio es: pureza de la sensibilidad y castidad del sentimiento. Donde esta dote es mantenida, allí ha de poder llevar a cabo el alemán lo más admirable bajo cada región del cielo, en cada lengua y en cada pueblo.

Sobre la naturaleza de la música alemana en *Un músico alemán en París* (87)

¿Por qué los mortales privilegiados, cuyo corazón arde con el fuego de la inspiración divina, dejan su santuario para correr a tomar aliento en las calles fangosas de la capital? ¿Por qué buscan asiduamente hombres aburridos y hastiados para ofrecerles una felicidad indecible? ¡Y para eso, cuánto cansancio, cuántos enfados, cuántas decepciones deben soportar! ¡A cuántas maquinaciones e intrigas deben consagrar una buena parte de su vida para lograr hacer escuchar a los demás lo que no entenderán nunca! ¿Es por miedo a que la historia de la música se pare un día?

Sin duda es el genio lo que empuja al artista a entregarse sin reservas. ¡Resuena fuertemente en mí, debe resonar para los demás! Dicen que es el deber del genio vivir para gustar a la humanidad, pero que se le ha obligado: ¡sólo Dios lo sabe! La desgracia es que el genio nunca es consciente de este deber, sobre todo no cuando crea. Pero aquí se trata de decir que, cuando ha creado, el genio debe sentir que su deber es merecer la superioridad inmensa que tiene sobre todos los demás hombres haciéndoles disfrutar sus obras. Pero el genio es inconsciente de su deber y ciegamente no arregla su vida en función de él.

Siempre y siempre es el mismo: incluso en las mayores tonterías, sigue siendo un genio.

Si se dice que la regla es: el público quiere ser divertido, ¿debería entonces en genio, para transmitir sus ideas, esconderlas bajo el velo de la diversión? Pero es imposible que un deber empuje al genio a la abnegación más terrible: la de renunciar a sí mismo que es la condición de la fama.

Aquí hay un misterio: él, el hombre verdaderamente feliz, él, el hombre sumergido de felicidad y de riqueza... va a mendigar. Mendiga su favor, a usted que le aburre, a ustedes, los hambrientos de placeres, a ustedes, los vanidosos, los ignorantes que lo saben todo, los críticos sin corazón, celosos y venales. Y aún, no conozco todo lo que puede salir del mundo de los aficionados al arte y de sus laboratorios de opinión pública. A pesar de todo eso, a pesar de todos los desalientos, el santo mártir sonríe, transfigurado, puesto que ninguna pena puede alcanzar su alma santa. Sonríe, el guerrero herido, puesto que ha perseverado en su honor y su coraje. Ella sonríe, la mujer que soporta la vergüenza y el desprecio, por su amor, puesto que la salud del alma, el honor y el amor se han transfigurado y brillan con claridad.

Nadie busca estos sufrimientos por sentimiento del deber. El pan diario, mantener una familia no son motivos que empujen al genio a la acción. Pueden empujarlo al trabajo, pero no después a «venderse».

El genio se siente libre y quiere ser libre. Eso no puede ocurrirle más que si es universalmente reconocido. ¿Debe para eso hacerse el ambicioso, él que no conoce la ambición? Sí, si eso le trae la libertad. Pero es la misma torpeza y el riesgo de usar sus talentos en lo más vano. De hecho, sólo quiere ser libre para dejar actuar a su genio de manera que lo haga feliz. Es una exigencia que le parece tan natural que no puede comprender por qué se lo negarían. ¿No basta con mostrar claramente al mundo su genio? Eso llegará pronto, por qué no mañana, incluso pasado mañana. Como si la muerte no existiese. ¿Y Bach, Mozart, Beethoven, Weber? ¿Podría eso pasar una vez? ¡Qué miseria! ¡Y parece tan ridículo!

El músico y la publicidad (GSD, I, 181-184)

A quien quisiera creer que tengo en mente, al escribir esta comunicación, reivindicar la gloria de un «genio», opongo por adelantado el más formal desmentido. No me siento capaz de demostrar que es un juicio terriblemente superficial, que no quiere decir nada.

Cuando nos explicamos la eficacia de un poder creativo fuera de lo común por los dones del artista, estamos perfectamente autorizados a llamar a este artista «genio». Su existencia puede parecernos ser debida al azar dispensado por Dios o la naturaleza, como se quiera, e incluso se puede notar que este regalo no se hace siempre a aquél que lo mereciese. Cuántas veces, en efecto, no oímos: «Fulano no sabe qué hacer con su genio».

Una comunicación a mis amigos (GSD, IV, 248)

El genio prefiere abrir nuevos caminos. Estas nuevas direcciones no son descubiertas arbitrariamente, por capricho de una sola personalidad. Resultan de un proceso antiguo que crea una fuerza constituida de una diversidad de fuerzas individuales y tiende ineluctablemente (conscientemente o no) a la construcción de nuevas formas en la vida o en el arte. El poder individual que creemos haber circunscrito llamándolo «genio» está pues, de hecho, condicionado por una fuerza mayor que la contiene y la supera. Es verdad que a su vez esta fuerza común no puede encarnarse más que en la voluntad individual, puesto que no es nada más que la fuerza de lo que es puramente humano.

Una comunicación a mis amigos (GSD, IV, 248-249)

El genio.

La recompensa del genio (el que precede a los demás) no era en el mejor de los casos más que el final del egoísmo que se transformaba en adoración.

Adoramos y rezamos sólo a lo que nos es incomprensible.

Lo que entendemos totalmente, lo amamos, lo consideramos como una parte de nosotros mismos, como igual a nosotros mismos. Eso será la recompensa del genio individual en el futuro.

Antigüedad: se parte del coro para ir hacia el individuo.

Época moderna: Shakespeare, se parte del individuo.

Todo lo que nos ha llegado por la tragedia se debe al genio individual – Shakespeare. Si no, el drama, como género: nada.

Aforismos de los años 1849-1851 (SS, XII, 278)

R. dice que quisiera dedicar una habitación al culto de cada genio como Cervantes.

Diario de Cosima, 16 de octubre de 1869 (I, 160)

Los genios son tan escasos. R. habla de la predestinación del genio, que tiene que haber allí una cierta nostalgia, y el genio es la más enorme imaginación, que asimila todo con una gran fuerza. «El genio es una imaginación monstruosa aliada a una extraordinaria facultad de asimilar todo aquello que esta imaginación necesita – de aquí este temperamento vivo, esta obsesión en no ver más que la única cosa que le interesa. De aquí también esta negligencia para la vida diaria, esta inaptitud para la vida».

Diario de Cosima, 5 de marzo de 1871 (I, 366-367)

INSPIRACIÓN

Cuando un músico se siente empujado a bosquejar la más pequeña composición, esto no ocurre sólo por el poder estimulante de una sensación, que en la hora de la concepción domina todo su ser. Esta disposición del ánimo será motivada por un acontecimiento exterior o manará de una secreta fuente interior; se mostrará como melancolía, alegría, anhelo, agradable contento, amor u odio: así, ella adoptará siempre en el músico una configuración musical y hablará de suyo con sonidos antes de que haya sido escrita en notas. Pero aquellas grandes, apasionadas y persistentes sensaciones que dominan la admirable dirección de nuestros sentimientos e ideas a menudo durante meses, durante medio año, son también las que empujan a aquellas concepciones más vastas, más abarcadoras, a las que, entre otras cosas, debemos el ser de una *Sinfonía Heroica*. Estas grandes disposiciones del ánimo pueden ser guiadas, como profundo sufrimiento del alma o como vigorosa elevación, por manifestaciones exteriores, pues nosotros somos seres humanos y nuestro destino es regido por relaciones exteriores; mas allí donde

ellas apremian al músico a la producción, estas grandes disposiciones de ánimo también se han hecho en él ya música, de manera que al compositor no le determina ya, en los momentos de la inspiración creadora, aquel éxito exterior, sino la sensación musical producida por el mismo. ¿Qué manifestación habría sido más digna de despertar y mantener viva la simpatía, el entusiasmo de un genio tan fogoso como el de Beethoven, que la del juvenil semidiós que destruía un mundo para crear uno nuevo con sus propias fuerzas? ¡Imagínese cómo tenía que llegarle esto al ánimo al músico de aliento heroico, cuando de hecho en hecho, de victoria en victoria seguía al hombre que se hacía irresistible a idéntica admiración del amigo como del enemigo! Además, el republicano Beethoven, que esperaba de aquel héroe la realización de sus sueños ideales de un estado de felicidad general del hombre. ¡Cómo tenía que hervirle en las venas, que arderle en el corazón, cuando allí adonde él se volviera, para aconsejarse con su música, sonaba aquel nombre glorioso! ¡También su fuerza tuvo que ser estimulada a un impulso extraordinario y su ánimo de victoria sentirse espoleado a un acto grande e inaudito! Él no era general, él era músico, y así previó en *su* reino el dominio en que podía ejecutar lo mismo que Bonaparte había llevado a cabo en los campos de Italia. La fuerza del acto musical, tensada en él al máximo, le hizo concebir una obra como hasta entonces jamás había sido imaginada, como jamás había sido realizada: él desarrolló su *Sinfonía Heroica*, y sintiendo a quién debía el impulso para esta obra gigantesca, escribió el nombre de *Bonaparte* en la portada.

Una velada feliz en *Un músico alemán en París* (72-73)

¡Se equivoca usted, mi muy querido Sr. Schott! Se equivoca mucho en la manera de tratar a un hombre de mi especie. Con el hambre se pueden conseguir muchas cosas a la fuerza, pero no obras del más elevado arte. Créame usted, cuando las preocupaciones no me dejen dormir por la noche, ¿estaré al día siguiente lleno de alegría e inspiración?

Carta a Franz Schott, Briebrich, 20 de octubre de 1862 (SB, XIV, 301)

Tan difícil como sea la labor, creemos que, para explicar la esencia de la música como arte, el medio más seguro es considerar el modo de crear del músico inspirado. En muchos aspectos, su proceder es del todo diferente del de los demás artistas. Para ellos, debemos reconocer que la creación debe ser precedida de una contemplación pura, liberada de la voluntad, idéntica a la que la obra de arte debe producir después sobre el simple espectador. Pero no le corresponde al músico elevar, con la contemplación pura, un objeto así hasta la idea; puesto que su música misma es una idea del mundo, en la que este representa inmediatamente su ser [...], mientras que, en las demás artes, este ser no *deviene* representado por la mediación del conocimiento. Cuando, para el artista plástico, la voluntad *individual* es reducida al silencio por la pura contemplación, se despierta en el músico como voluntad *universal* y, como tal, por encima de toda contemplación, se reconoce como propiamente consciente de sí. De ahí pues la situación muy diferente del músico que concibe y del artista plástico que esboza; de ahí los efectos tan diferentes en el fondo de la música y de la pintura. Aquí, el sosiego más profundo; allí, la más alta excitación de la voluntad: en otros términos, la voluntad es considerada, aquí, en el individuo como tal, pues comprometida en la ilusión que lo diferencia de la esencia de las cosas [que existen] fuera de sí, que no se eleva fuera de los límites más que en una concepción pura y desinteresada de los objetos; allí, por el contrario, para el músico, la voluntad se siente enseguida por encima de todos los límites de la individualidad: puesto que, para el oído, la puerta está abierta por donde el mundo penetra en ella, como ella en él. Esta inmersión prodigiosa de todos los límites del mundo fenoménico debe necesariamente provocar en el músico embriagado un arrebato que no tiene analogía, la voluntad se reconoce como voluntad todo poderosa: no se ha retirado muda ante la contemplación, sino que se anuncia altamente a sí misma como idea consciente del mundo.

Beethoven (GSD, IX, 72-73)

Soy totalmente incapaz de componer nada mientras no tenga «ideas». ¡Tal vez a la mayoría de los compositores les parece mejor, por otra parte, no esperar a tenerlas! En lo que se refiere al arte dramático, sin embargo, quisiera indicar el mejor medio de tener ideas incluso a la fuerza.

Un joven compositor, al que aconsejaba un día esperar a tener ideas, me preguntó, con un aspecto escéptico, cómo podría él saber si esta idea —¡a condición de que llegase!— era suya. La duda que expresaba podría tenerla un compositor de música instrumental; podría incluso aconsejarse a nuestros grandes sinfonistas «de ahora» poner en duda la originalidad de sus ideas antes de que otros lo hagan. Pero es sobre todo a los compositores dramáticos que siguen mi ejemplo a los que querría aconsejar, ante todo, jamás aceptar un texto antes de ver en él una acción y personajes que les interesen fundamentalmente. ¿Este personaje interesante lleva una máscara? ¡Fuera! ¿Su ropa es la de un maniquí de teatro? ¡A la basura!

Que el compositor sitúe a su personaje a la luz del crepúsculo para ver sólo su mirada: ¿le habla? ¿La criatura logra hacer un movimiento —un movimiento que incluso tal vez lo asustará—? Por fin, si los labios se ponen a temblar, si la boca se abre y le dice, con una voz sobrenatural, alguna cosa verdadera, enteramente inteligible, pero inédita (un poco como lo que le dijeron a Mozart «la estatua de piedra» y el paje Cherubino) entonces el compositor se despertará de su sueño. Pero de este sueño, todo resuena aún en el oído de su espíritu: ha tenido otra «idea» y esta idea es lo que se llama un «motivo musical». Sólo Dios sabe si otros ya han escuchado este motivo o algo parecido, ¡qué le importa! Es su motivo, el que le ha sido dado en una visión maravillosa mientras estaba fuera del alcance del mundo.

Pero inspiraciones como esas no vienen cuando se trabaja sobre un libreto para maniquís de teatro. Para este tipo de libreto es increíblemente difícil encontrar música «nueva».

Arte poético y composición musical (GSD, X, 172-173)

Ahora se han acabado las «bonitas melodías» y, sin «nuevas ideas» no se podrá hacer gran cosa que sea original. Es por lo que aconsejo a los compositores de la «nueva tendencia» que examinen con mucha atención lo que un texto, una acción y personajes pueden darles como buenas ideas.

Arte poético y composición musical (GSD, X, 173)

En la mesa dice R. que en la creación la dificultad no está en tener ideas, sino en limitarse. Le vienen demasiadas ideas, la excitación y la agitación nacen de la necesidad de ordenarlas y escoger.

Diario de Cosima, 4 de mayo de 1869 (I, 92)

«Lo chapucero que soy, no lo sabe nadie, ni siquiera puedo transponer. Componer es para mí un estado extraño: en la imaginación lo tengo todo, infinitamente, pero hay que fijarlo, entonces hay que escribirlo y surgen todas las cuestiones, cómo es, cómo no es, cómo debía ser, cómo era, y hay que buscar hasta que se vuelve a encontrar. Mendelssohn se llevaría las manos a la cabeza si me viese componer».

Diario de Cosima, 23 de junio de 1871 (I, 404-405)

Lo característico de mi arte, por ejemplo, es que considero cada detalle como un todo y no me digo que esto o aquello seguirá, que debes hacerlo de este modo u otro, modular así o no, creo que lo demás se encontrará solo, de otro modo estaría perdido; y a pesar de eso sé que, inconscientemente obedezco a un plan. El llamado genio de la forma se propone: «esto y aquello sigue, tengo que hacerlo así», y lo hace con facilidad.

Diario de Cosima, 1 de septiembre de 1871 (I, 433)

Cuando se lleva la mano a la frente, le pregunto si tiene algo: «Las ideas me pican».

Diario de Cosima, 1 de septiembre de 1871 (I, 432)

Por la mañana me dice R.: «He compuesto desde la madrugada». [...] ¿Has escrito? «Ah, no, eso lo he acabado en la cabeza».

Diario de Cosima, 2 de septiembre de 1871 (I, 433)

Me cuenta que, cuando salió [...] con el Dr. Wille y Herwegh, estaba tan cansado que rogó a los hombres que lo dejasen en un punto determinado y continuasen sin él. El Dr. Wille supuso, con su brutalidad, que era pereza, giró la espalda a R. y continuó la marcha, una vulgar palabrota desató la furia de R. y esta escena hizo nacer en su mente todo el intercambio (palabras y música) entre Loge y las hijas del Rin, que aún no había concebido en esa época. «¡Qué repentinamente viene la inspiración! ¡No puede decirse! [...] Cuando me siento al piano, no es así, no tengo ideas nuevas, para acordarme, intento encontrarlas en lo que me viene de vez en cuando en los momentos de mayor enfado. Esto enfurecía a Minna, mi primera mujer, que durante las más terribles escenas que ella me hacía, yo permanecía tranquilo, porque se me había ocurrido algo para Tristán o la Valquiria».

Diario de Cosima, 24 de julio de 1874 (I, 839-840)

R. viene a verme y me indica que ha tenido que parar tres veces de vestirse, para correr a poner por escrito sus esbozos. También se va corriendo de la mesa a escribir «*Was frägst du mich, verworfenes Weib*»*.

Diario de Cosima, 10 de febrero de 1877 (I, 1030)

R. dice riendo, lo que me diferencia de todos los compositores y los hace superiores a mí es que no puedo componer nada sin tener inspiración, pero ellos sí, es una gran ventaja.

Diario de Cosima, 23 de febrero de 1878 (II, 49)

* "¿Qué me pides, mujer maldita?", *Parsifal,* acto II.

Por la noche, se ríe de que haya encontrado la diferencia entre él y los demás músicos actuales: ellos pueden componer sin ideas, pero él no, «comparado con ellos soy un chapucero».

Diario de Cosima, 25 de marzo de 1878 (II, 69)

R. trabaja y me dice en la cena que ha buscado la música para el pasaje «*Erlösung biete ich auch dir*»*, hasta que ha cerrado el piano y se ha dicho que debía esperar a la inspiración, «ese individuo no puede hablar como un predicador, en él todo tiene que ser pasión».

Diario de Cosima, 30 de septiembre de 1878 (II, 187)

«Tener imaginación, ideas, no es difícil, mi dificultad es siempre la limitación».

Diario de Cosima, 28 de octubre de 1878 (II, 212)

R. tiene un pequeño cuaderno de apuntes arriba, en su vestidor, puesto que, como dice él, al vestirse siempre tiene ideas musicales.

Diario de Cosima, 11 de enero de 1881 (II, 663)

Tarde, por la noche me habla de su absorción por el trabajo – ve literalmente fantasmas, quintas, sextas.

Diario de Cosima, 22 de diciembre de 1881 (II, 855)

El canto de los marineros de Tristán le llegó así, sin pensar en ello, y tiene que ser así. Es lo que da originalidad a sus obras y lo que las conservará.

Diario de Cosima, 23 de noviembre de 1882 (II, 1055)

Busqué en Spezia el mejor albergue. [...] Tras una noche pasada con fiebre y sin pegar ojo, el día siguiente me forcé a largas caminatas por las lomas de los alrededores, cubiertas de pinares. Todo me pareció desnudo y yermo, y no entendía qué es lo que hacía aquí. Vuelto de regreso a la tarde, muerto de

* "También te pido redención", *Parsifal,* acto II.

cansancio me tendí en un duro sofá, para aguardar el momento del sueño, largamente deseado. Éste no apareció; en cambio me sumí en una especie de estado sonámbulo, en el cual recibí de repente la sensación como si me hundiera en un agua que corría rápidamente. El murmullo de la misma se me representó pronto con el sonido musical del acorde de *Mi bemol mayor*, que ondulaba continuamente formando olas figurativas; estas olas se manifestaban como figuraciones melódicas de un movimiento en aumento, pero nunca se modificaba el acorde perfecto de *Mi bemol mayor*, que con su persistencia parecía querer dar una significación sin límites al elemento en el que yo me sumergía. Con la sensación como si las ondas bramaran por encima de mí, desperté de mi somnolencia, aterrorizado. Al punto reconocí que se había abierto paso en mí, tal como lo llevaba dentro pero sin haberlo podido encontrar exactamente, el preludio orquestal para *El oro del Rin*; y también comprendí en seguida lo particular de mi caso: no fuera, sino sólo de dentro debía afluirme la corriente de la vida.

Mi vida (453-454)

Se presentó también un bello tiempo primaveral; el Viernes Santo desperté por primera vez en esta casa bajo un sol radiante: el jardincillo verdeaba, los pájaros cantaban y finalmente pude sentarme en la terraza de la casita, para gozar del prometedor silencio tanto tiempo añorado. Lleno de esto, me dije de repente que hoy era «Viernes Santo» y recordé cuán significativamente me había llamado la atención esta advertencia en el *Parzival* de Wolfram. Desde aquella estancia en Marienbad, donde concebí *Los maestros cantores* y *Lohengrin*, no había vuelto a ocuparme nunca con este poema; ahora su contenido ideal se me aproximó de forma avasalladora, y a partir de la idea del Viernes Santo concebí rápidamente un drama completo, que, dividido en tres actos, esbocé en seguida con unos pocos y rápidos rasgos.

Mi vida (496-497)

Así pues, en el transcurso del mes de enero proseguí el poema de mis *Maestros cantores* hasta acabarlo exactamente en treinta días. La melodía para el pasaje del poema de Sachs a la Reforma, con el que en el último acto hago al pueblo saludar a su amado maestro, se me ocurrió recorriendo las galerías del Palais Royal durante el camino a la *Taverne Anglaise*; encontré a Truinet esperándome ya y le pedí papel rayado junto con lápiz, para anotar la melodía, que al mismo tiempo yo le cantaba en voz baja. Truinet, al que de ordinario acompañaba después con su padre por los «boulevards» hasta su vivienda en el Faubourg St. Honoré, no tuvo para mí casi nada más que esta jubilosa exclamación: «*Mais quelle gaîté d'esprit, cher maître!*».

Mi vida (607-608)

Durante una bella puesta de sol, que me hizo contemplar desde el balcón de mi vivienda, con transfigurada luz, la soberbia vista de la «dorada» Maguncia con el majestuoso Rin discurriendo ante ella, de improviso volvió a presentárseme próximo y claro ante el alma el preludio de *Los maestros cantores*, que antes había visto aparecérseme, procedente de un estado de ánimo melancólico, como un lejano espejismo. Procedí a anotar el preludio y en verdad del todo como está hoy en la partitura, comprendiendo por consiguiente dentro de sí los motivos principales del drama con la mayor precisión. A partir de aquí avancé sin demora a lo largo del texto, para hacer seguir las escenas posteriores por su orden.

Mi vida (613-614)

ARTE

El arte es la más alta actividad del hombre, bien desarrollado físicamente, en armonía consigo mismo y con la naturaleza; el hombre debe sentir la más alta alegría en el mundo físico, si

quiere formar la obra artística a partir de él; puesto que sólo del mundo físico puede tomar la voluntad para la obra de arte.

Arte y revolución (GSD, III, 15)

El arte es alegría, de uno mismo, de la existencia, de la comunidad.

Arte y revolución (GSD, III, 14)

¡Esto es el arte, tal y como ahora llena todo el mundo civilizado! Su verdadera naturaleza es la industria, su objetivo moral, el dinero, su pretexto estético, la distracción de los aburridos. Desde el corazón de nuestra sociedad moderna, el centro de su torbellino, la especulación a lo grande, nuestro arte absorbe su savia de la que se nutre; toma prestada una gracia sin corazón de las cabezas sin vida de una convención caballeresca medieval, y se atreve a bajar de ahí, —con la afectación de la caridad cristiana que no desprecia siquiera el óbolo del pobre, —hasta las profundidades del proletariado, enervante, desmoralizante, desvirilizante, por todas partes donde se expande el veneno de su savia.

Arte y revolución (GSD, III, 19)

Hoy [el arte] no existe más que en la conciencia del individuo, al contrario de la inconsciencia pública. En la época de su florecimiento, el arte de los griegos era *conservador*, puesto que se presentaba a la conciencia pública como una expresión válida y conforme: para nosotros el arte verdadero es *revolucionario*, no existe más que en oposición a la opinión de la generalidad.

Arte y revolución (GSD, III, 28)

El ser humano no será lo que puede y debe ser hasta que su vida no sea el fiel espejo de la naturaleza, el cumplimiento sin conciencia de la única necesidad real, de la *necesidad interna de la naturaleza*, y no la subordinación a un *poder externo*, imaginado e imitado por la imaginación, y por lo tanto no necesario, sino *arbitrario*. Pues sólo entonces será el ser humano verdaderamente

humano, mientras que hasta ahora continúa tan sólo existiendo según predicados tomados de la religión, de la nacionalidad o del Estado. Del mismo modo, tampoco el arte será lo que puede y debe ser hasta que no sea o pueda ser la fiel reproducción, presagiadora de conciencia, del ser humano real y de su necesaria y verdadera vida, es decir, hasta que el arte ya no tenga que tomar prestadas las condiciones de su existencia de los errores, de los absurdos y de las artificiales deformaciones de nuestra vida moderna. [...] El arte real no tendrá vida hasta que sus configuraciones precisen sólo ya subordinarse a las leyes de la naturaleza, y no al despótico humor de la moda.

La obra de arte del futuro (31-32)

El arte se relaciona con el ser humano tal como éste se relaciona con la naturaleza.

La obra de arte del futuro (29)

Ahora bien, la actuación de la conciencia alcanzada mediante la ciencia, la presentación de la vida conocida por medio de ella, el reflejo de su necesidad y de su verdad es — el arte.

La obra de arte del futuro (31)

El arte puede obtener materia y forma solamente de la vida, de esa vida que es la única que puede ser el origen de la exigencia de arte: allí donde la moda es quien da forma a la vida, allí no puede el arte formar a partir de tal vida. El espíritu que, de modo erróneo, se separa de la necesidad de lo natural, ejerce arbitrariamente, e incluso, en la así llamada vida ordinaria, no arbitrariamente, su deformante influjo sobre la materia y la forma vital, de tal manera que ese espíritu, que a fin de cuentas es infeliz en su separación, y solicita sana alimentación real que proceda de la naturaleza y su reunificación con ella, ya no sabe encontrar, en la actual vida real, materia o forma que le satisfaga. Si en su anhelo de redención se siente impulsado al reconocimiento incondicional de la naturaleza. Si sólo puede reconciliarse con

ésta en su más fidedigna representación, en la acción sensiblemente presente de la obra de arte, entonces se da cuenta de que esta reconciliación no puede conseguirse mediante el reconocimiento y la representación de lo sensiblemente presente en la actualidad, a saber, de esta vida deformada por la moda.

La obra de arte del futuro (45-46)

Si observamos el lugar que el arte moderno —en la medida en que sea verdaderamente *arte*— ocupa en la vida pública, entonces reconoceremos su completa incapacidad para incidir, en lo que el arte tiene de más noble, en esa vida pública. La causa de ello radica en que el arte, como mero producto cultural, no ha surgido realmente de la vida misma y, cual planta de invernadero, es imposible que pueda echar raíces en el suelo y el clima naturales del presente. El arte se ha convertido en el coto privado de un tipo de artistas: sólo disfrutan de él aquellos que lo *comprenden*, para lo que se precisa de estudios especiales, alejados de la vida real: los de la *erudición artística*. Dichos estudios, así como la comprensión del arte que de ellos se deriva, creen tenerlos hoy en día todos los que tienen dinero para pagarse los placeres artísticos que están en venta: pero la cuestión acerca de si la gran cantidad existente de amantes del arte es capaz de comprender las más grandes aspiraciones del artista no habrá de contestarla éste, si acaso se le hace esa pregunta, sino con un profundo suspiro.

La obra de arte del futuro (141)

La obra de arte del futuro es una obra común y no puede surgir más que de una demanda común. Esa demanda, que hasta ahora sólo hemos presentado *teóricamente* como necesariamente propia de la esencia de las modalidades artísticas individuales, no es *prácticamente* pensable más que en la *asociación de todos los artistas*, y la unión de todos ellos en un espacio y una época, y *con una finalidad determinada*, es lo que constituye esa asociación. Esa finalidad determinada es el drama, en el que todos se unen a fin de desplegar, participando en él, sus modalidades artísticas

particulares hasta la plenitud suma de su esencia, compenetrándose en tal despliegue comunitariamente y engendrando como fruto de esa compenetración el drama vivo, sensiblemente presente. Pero aquello que hace posible la participación de todos, aquello que la hace necesaria y que jamás podría manifestarse sin esa participación, es el núcleo genuino del drama, a saber, la *acción dramática*.

La obra de arte del futuro (156)

El arte no es otra cosa que la satisfacción del deseo de reconocerse a sí mismo en la representación de un objeto admirado o amado, de reencontrarse en los fenómenos del mundo exterior, dominados por medio de su representación. El artista se dice en el objeto representado por él: «Así eres tú, así sientes y piensas tú, y así producirías si tú, libre de la arbitrariedad constrictiva de las impresiones de la vida exterior, pudieras producir según la elección de tu deseo». Así, el pueblo se representa en el mito a *Dios*, a los *héroes*, y finalmente a los *hombres*.

Ópera y drama (157-158)

El arte es la más alta expresión colectiva de la vida de los hombres, que tras la satisfacción de sus necesidades naturales, se representa la naturaleza en su alegría por la victoria: sus obras de arte cierran al mismo tiempo los vacíos que la propia actividad libre del hombre ha podido dejar.

Arte y clima (GSD, III, 209)

La capacidad creadora residía pues en la esencia del hombre independiente de la naturaleza, incluso en la exhuberancia de esta esencia y no en una influencia directa de la naturaleza climática.

Arte y clima (GSD, III, 211)

No hay ningún clima en la tierra que, propicio para la vida de los hombres, los estorbe para sus obras de arte, al contrario, el

rigor de la naturaleza climática sólo puede favorecer su deseo puramente humano de crear.

Arte y clima (GSD, III, 217)

Si yo viviese en Nápoles o en Andalucía, o en una de las Antillas, escribiría mucho más música y poemas, que en nuestro clima gris y brumoso, que nos dispone eternamente a la abstracción.

Carta a Franz Liszt, Zúrich, 13 de abril de 1852,
Franz Liszt – Richard Wagner Briefwechsel (213)

El gran hombre debe sentir la necesidad de volver la espalda al mundo, incluso si está permanentemente atraído por distracciones que lo alejan de la gravedad. Lo que, para el hombre común, juega el papel de una distracción y diversión debe, para él, adoptar una forma noble. En cuanto a la distracción que le escondía momentáneamente el mundo y su gravedad, debe adoptar la forma de una obra nacida de la locura redentora que por todas partes logra milagros ahí donde el individuo normal es impotente.

Pero esta locura, esta quimera, debe ser enteramente sincera: no se presenta como una ilusión más que para ser solamente accesible al que busca divertirse noblemente. La obra de arte jamás debe recordar la seriedad de la vida con una polémica sobre la verdad o su realidad, como hace el dogma religioso; al contrario, su fuerza es la de poner a la quimera, a la ilusión, en el lugar de la realidad.

Esto es el arte: una fuerza redentora que no lleva verdaderamente fuera de la vida, sino más bien al seno de ésta, que se eleva por encima para hacérnosla ver como un juego. Este juego, tan serio y trágico como parece, sólo nos es mostrado en forma de ilusión que, como tal, nos consuela y nos aleja de la miseria y de la necesidad.

La obra de arte más noble podrá disipar esta realidad en una ilusión, cuando ella misma (hecha realidad en el lugar de la realidad) nos parecerá entonces no ser más que un espejismo, una quimera. Veremos así este maravilloso juego de ilusiones y entenderemos la inexpresable visión de la más santa de las

revelaciones: la nada del mundo. La reconoceremos con una sonrisa, puesto que queríamos ilusionarnos y hemos sido conducidos a ver sin ninguna ilusión la realidad del mundo.

Estado y religión (GSD, VIII, 28-29)

«¿Y qué es pues el arte? Se parece a las bellas llamas azules centelleantes, que a veces se elevan sobre el fuego, todo lo demás es destrucción, aniquilamiento. Que debería brillar y desempeñar durante un tiempo un papel educador, es desde luego el sueño».

Diario de Cosima, 21 de diciembre de 1870 (I, 328)

Sólo la religión y el arte pueden educar a un pueblo, ¿qué podría hacer la ciencia, que discute todo y no aclara nada?

Diario de Cosima, 19 de abril de 1873 (I, 671)

Dice R.: «Sí, la historia es bastante monótona, la variación es el arte».

Diario de Cosima, 7 de mayo de 1873 (I, 680)

Cuando observamos la *Madonna* de Rafael en la sala de los niños y yo opiné que era ingenua, y que en comparación Murillo y Correggio son sentimentales, dijo R.: «Este arte es a la religión lo que Homero a la época de los héroes, inmortaliza lo que ya ha desaparecido».

Diario de Cosima, 11 de mayo de 1874 (I, 818)

Ayer dijo R. [...] que lo mejor que uno puede hacer es ocuparse con el arte, y por cierto no al servicio de este o aquel poder; volvió a ello y dijo: el arte es la transfiguración del conocimiento, como la religión es la transfiguración de la voluntad.

Diario de Cosima, 30 de enero de 1881 (II, 678-679)

ARTES

Con la decadencia ulterior de la tragedia griega, el arte dejó de ser cada vez más la expresión de la conciencia pública: el drama se desintegró en sus componentes: retórica, escultura, pintura, música, etc., abandonando la ronda en la que se habían movido unidas, para seguir en adelante cada una su camino y continuar perfeccionándose por ellas mismas, pero en solitario, egoístamente. Y así, en la época del renacimiento de las artes, volvimos a encontrarnos primero con estas artes griegas aisladas, tal y como habían evolucionado sobre las ruinas de la tragedia: la gran obra de arte total de los griegos no podía, en su conjunto, presentarse de golpe a nuestra mente bárbara dispersa, insegura de sí misma; ¿puesto que cómo hubiésemos podido comprenderlo? Pero bien supimos apropiarnos de estas profesiones de las artes aisladas; puesto que, en tanto que profesiones nobles, rango al que las artes habían ya bajado en el mundo greco-romano, estaban menos alejadas de nuestro espíritu y de nuestra naturaleza: el espíritu de corporación y de profesión de la nueva burguesía estaba en plena actividad en las ciudades [...] y el nuevo mundo del trabajo se inició con ardor en las diferentes artes de los griegos, en la medida en la que les parecieron inteligibles y adecuadas a su propósito.

Cada una de estas artes aisladas, ricamente alimentadas y protegidas para el placer y la distracción de los ricos, ha llenado ahora con profusión el mundo con sus productos [...], pero el Arte propiamente dicho, verdadero, no ha sido resucitado ni por el Renacimiento, ni desde entonces; puesto que la obra de arte perfecta, la gran, la única expresión de una comunidad libre y bella, el *drama*, la *tragedia* – por grandes que sean los poetas trágicos que han producido aquí y allí, no ha resucitado todavía, precisamente porque no debe ser *recreada*, sino *creada* de nuevo.

Sólo la gran *Revolución de la humanidad*, cuyo principio arruinó antaño la tragedia griega, puede aún darnos esta obra de arte; puesto que sólo la Revolución puede, desde lo más profundo de su ser, hacer surgir de nuevo, más bello, más noble, más

universal, lo que arrancó al espíritu conservador de un periodo anterior de cultura admirable, pero limitada.

Arte y revolución (GSD, III, 28-29)

Reciben el nombre de *arte de la danza, arte del sonido y arte de la poesía* las tres hermanas aún no natas a las que vemos trenzar simultáneamente su baile formando un corro allí donde se habían dado las condiciones de aparición del arte en general. Las tres son, por su esencia, inseparables, salvo que desaparezca el mismo corro danzante del arte; pues en ese corro, cuyo movimiento es el arte mismo, se hallan mutuamente entrelazadas con el más bello de los afectos y amores, tanto sensible como espiritualmente, de un modo tan maravilloso, tan firme y tan vital, que cada una de ellas por separado, alejada del corro, inmóvil e inerme, sólo puede llevar una vida oculta y artificial, sin dictar leyes acertadas, como en la asociación de las tres, sino recibiendo reglas impuestas que producen movimientos mecánicos.

La obra de arte del futuro (55)

El arte de la danza, el del sonido y el de la poesía son limitados si los consideramos individual y separadamente; cuando sus lindes entran en contacto, cada uno siente que no es libre tan pronto como, en el punto fronterizo en que confluyen, no consigue tender la mano, con un amor incondicionalmente pleno de reconocimiento, a la modalidad artística correspondiente. Con que a ese arte le cojan de la mano superará sus límites; el entrelazamiento completo, la fusión completa con la hermana, es decir, el salir completamente de sí mismo yendo más allá de los límites dados, permitiría que esos límites se vinieran en cada caso completamente abajo; y si de esa manera se derrumbaran todos, entonces ya no habría modalidades artísticas, ni en consecuencia existirían tampoco esas fronteras, sino únicamente el *arte*, un mismo arte común y sin límites.

La obra de arte del futuro (57-58)

He aquí el verdadero egoísmo, en el que cada *modalidad artística individual* quisiera comportarse como el arte en general, mientras que, en verdad, de ese modo lo único que hace es perder su verdadera idiosincrasia.

La obra de arte del futuro (59)

El arte de la danza y el arte de la poesía llegan a ponerse de acuerdo gracias al arte del sonido: en la música se ponen en contacto, con amorosa compenetración, las leyes según las cuales ambas artes, en consonancia con su naturaleza, se manifiestan; en ella la voluntad de ambas se torna no arbitraria, y tanto la métrica del arte de la poesía como el compás del arte de la danza se convierten en el necesario ritmo de los latidos del corazón.

Si la música recibe de sus hermanas las condiciones bajo las cuales se da a conocer, también se las devuelve, infinitamente embellecidas, como condición de sus propias manifestaciones; si bien el arte de la danza le suministra al arte del sonido su propia ley del movimiento, éste, por su parte, se la señala en forma de animado ritmo, sensiblemente incorporado, para que sirva como medida al movimiento ennoblecido y comprensible; y si este arte recibe del de la poesía una serie elocuente de agudas palabras, unidas de modo plenamente comprensible gracias al movimiento y la medida, como cuerpos sensibles, fecundos en ideas, que dan firmeza al elemento musical, infinitamente fluido, entonces aquél le da de nuevo a éste una serie totalmente regular de sonidos lingüísticos articulados nostálgico-reflexivos, poéticamente concentrados, que representan imágenes de manera mediata, aunque no sean aún expresión inmediata, necesariamente verdadera, proporcionándole tal serie como una *melodía* que llega inmediatamente al sentimiento y justifica y redime de una forma infalible.

La obra de arte del futuro (70-71)

Cuando la música se apartó del corro de sus hermanas, se llevó consigo, como la más imprescindible y necesaria de sus condiciones vitales, a la *palabra*, que tomó de su pensativa

hermana la poesía – al igual que la danza, su ligera hermana, le arrebató a ella el rítmico compás; ahora bien, no se llevó algo similar a la palabra humana creadora, espiritual y poética, sino sólo el sonido irremisiblemente corpóreo, el métricamente condensado. Y así como le dejó al arte de la danza el rítmico compás para que en su vida en solitario lo usase a discreción, así también ella se dio forma a sí misma exclusivamente mediante la palabra, la palabra de la fe cristiana, fluida, difusa y sin esqueleto, que pronto, plácidamente y sin contrariedades, le dio plenos poderes. Cuanto más se volatilizaba la palabra en mero balbuceo del espíritu, en puro tartamudeo de infantil amor incondicional, con más necesidad se vio abocado el arte del sonido a configurarse partiendo del inagotable fondo de su fluida esencia propia. La lucha por la consecución de semejante configuración es obra de la *armonía.*

La obra de arte del futuro (74-75)

Pero a la imaginación se vuelven únicamente todas las artes aisladas egoístamente, y sobre todo también el arte plástico, que puede hacer factible el elemento más importante del arte, el *movimiento*, sólo por la llamada a la fantasía. Todas estas artes tan *sólo insinúan*; pero una *representación real* les sería posible sólo por la manifestación a la universalidad de la sensibilidad artística del ser humano, por la comunicación a su entero organismo sensorial, pues la verdadera obra de arte se crea precisamente sólo por el progreso desde la imaginación a la realidad, esto es: a la sensualidad.

Ópera y drama (128)

Estoy convencido por mi parte de que, ante la obra de arte viva, encarnada en el Drama salido de la colaboración total del músico y del poeta, el pintor y el escultor no podrán más que inclinarse con respeto. Sus obras, que pretenden hacer pasar como las únicas obras de arte verdaderas, ya no aparecen más que como fragmentos de arte inanimados. Tal vez sentirán el deseo de reunir todos estos fragmentos para hacer un todo, pero entonces

tendrían que aceptar someterse al orden de todo esto al verdadero poeta del arte plástico, al arquitecto.

De la fundación Goethe (GSD, V, 17)

He aquí un hecho de importancia capital para mí: las diferentes artes aisladas, separadas, cultivadas aparte, no podían, cualquiera que fuese la altura a que las hubiesen elevado los genios, tener la expresión poderosa y de alcances sin límites que resultaba de la reunión general de todas. Confirmadas mis opiniones por la autoridad de los más eminentes críticos, sobre todo por las investigaciones de Lessing sobre los límites de la pintura y de la poesía, me creí en posesión de un resultado sólido; que cada arte tiende a una extensión indefinida de su potencia, y que esta tendencia la conduce finalmente a su límite, límite que no puede franquear sin correr el peligro de perderse en lo incomprensible, lo extraño y lo absurdo. Llegado a este punto me pareció ver claramente que cada arte pretende, en cuanto llega a los límites de su potencia, dar la mano al arte vecino; y sin abandonar mi ideal encontré un vivo interés en seguir esta tendencia en cada arte particular, pareciéndome que podía demostrarla de la manera más concluyente en las relaciones de la poesía y la música, en presencia especialmente de la importancia extraordinaria que ha tomado la música moderna. Así intentaba yo representarme la obra de arte que debe abrazar todas las artes particulares y hacerlas cooperar a la realización superior de su objeto. Por esta vía llegaba a la concepción reflexiva del ideal que oscuramente se había formado en mí, como vaga imagen a que aspiraba el artista.

Carta a Villot (30-31)

I. El arte humano —danza, música, poesía— su indisolubilidad. Desarrollo de uno gracias a otro, de ahí la contemporaneidad y la igualdad de todas estas artes. Se han unido desde el principio en la poseía lírica y de la manera más inteligible

en el drama (sociedad natural, patriarcal – estado social seguro de sí en el plan político).
Al servicio del drama: arquitectura (decorado), escultura, pintura – recuerdos, representaciones, es decir imitación de la obra de arte humana – separación de las diferentes artes seguida por su desarrollo aislado, egoísta.
II. Danza
III. Música
IV: Arte poética, literatura poética.
V. Escultura y artes plásticas (cuando prosperan, como hoy, durante el Renacimiento o la época greco-romana, el Drama no se desarrolla; por el contrario, cuando el Drama prospera, estas artes palidecen).
VI. Reunión (Egoísmo- comunismo). Más vale dar que recibir.

Ensayos, pensamientos y fragmentos (SS, XII, 261-262)

ARQUITECTURA

La más elemental exigencia natural impulsó al ser humano a construir edificios para vivir y para protegerse: en el campo y entre el pueblo, del que procede todo nuestro arte, esa exigencia puramente física no debía desarrollar la artesanía de la construcción hasta convertirla en verdadero arte, sino que fue la exigencia del ser humano que artísticamente se representa a sí mismo la que tuvo que hacer eso. No son los palacios reales de Teseo y Agamenón, ni son las primitivas murallas de rocas de las fortalezas pelasgas las que lograron que nos las representamos, o incluso que las intuyamos, como obras de arte arquitectónicas – sino los *templos* de los dioses y los *teatros de tragedias* del pueblo.

La obra de arte del futuro (117)

En la medida en que la arquitectura ha de compartir, ella misma, todos los destinos humillantes de las modalidades artísticas separadas, modalidades que son puramente humanas,

puede también originar figuras verdaderamente creativas sólo por exigencia del ser humano que se manifiesta a sí mismo como bello o que exige tal manifestación. Al marchitarse la tragedia griega, comenzó justamente *su* decadencia, es decir, sobrevino el decaimiento de su genuina fuerza productiva; y los más fastuosos monumentos que, para exaltación del egoísmo colosal de épocas posteriores, incluso del de la fe cristiana, hubo de levantar, aparecen, frente a la sublime simplicidad y profunda elocuencia de los edificios griegos de la época de esplendor de la tragedia, como lascivas aberraciones de recargados sueños nocturnos frente a los frutos serenos de la radiante y penetrante luz del sol.

Sólo con la redención de las modalidades artísticas puramente humanas, separadas de modo egoísta, en la obra de arte comunitaria del futuro, sólo con la redención en general del *ser humano de la utilidad* en el *ser humano artista* del futuro, la arquitectura podrá ser redimida de los lazos de la servidumbre, de la maldición de la esterilidad, y convertirse en una actividad artística más libre e incesantemente fecunda.

La obra de arte del futuro (121)

ESCULTURA

El objeto de la escultura es, desde luego, el ser humano en sus infinitas manifestaciones plurales, en su diversidad característica y en sus afectos más variados: pero, para representarlo, ese arte toma la materia de la sensible figura externa, de la que no se puede extraer nunca sino la superficie, y no el núcleo del ser humano. Ciertamente, el ser humano interior se manifiesta del modo más preciso en su apariencia externa, pero sólo lo hace *perfectamente* en y por el *movimiento.* El escultor, partiendo de las múltiples alteraciones de ese movimiento, sólo puede captar y ofrecer luego un *único* momento, movimiento genuino que, por tanto, no puede captarse sino por abstracción, siguiendo un cierto cálculo matemático y comparativo, en la obra de arte

sensiblemente presente. Y si se halló una vez la manera más idónea, apropiada y segura de lograr, a partir de esa pobreza y deficiencia, mostrar la vida real – lo mismo que una vez se consiguieron imaginar las proporciones correctas de la apariencia humana externa para poder reproducirla de forma convincente mediante materiales naturales – de igual forma fue fácil *aprender* ese procedimiento que ya había sido descubierto y, de copia en copia, hacer que el arte de la escultura pudiera mantenerse, en pie durante un tiempo increíblemente largo, y producir obras cautivadoras, bellas y verdaderas, sin recibir no obstante el apoyo de ninguna fuerza artística real y creativa. Por ello también pensamos que, en los años del Imperio Romano, cuando hacía ya tiempo que todo impulso artístico había fenecido, el arte de la escultura produjo en gran abundancia obras que parecían impregnadas de espíritu artístico, aunque en verdad sólo debieran su existencia al mecanismo de la imitación afortunada: la escultura pudo convertirse en bella artesanía cuando hubo dejado de ser arte, lo que sólo siguió siendo mientras tuvieron lugar en ella hallazgos y descubrimientos; ahora bien, la repetición de un invento es mera imitación.

La obra de arte del futuro (129)

¿Quién es bastante presuntuoso para sostener que puede hacerse una idea de lo que hay de grande, sublime y divino en las esculturas de la antigua Grecia? En cada mirada lanzada sobre el menor fragmento que nos ha llegado, sentimos, con un escalofrío, que estamos ante una vida que no podemos juzgar, falta de elementos de comparación. Mejor aún, este mundo ha adquirido el privilegio de enseñar a todos los tiempos, incluso con las ruinas, el arte de hacer la vida un poco soportable.

Beethoven (GSD, IX, 116-117)

De manera muy pertinente, nuestro gran Schopenhauer dice que con la forma perfecta de una estatua griega el artista parece querer mostrar a la naturaleza a la vez lo que quería y lo que no

ha podido acabar; así pues, el ideal artístico superaría a la misma naturaleza.

Religión y Arte (GSD, X, 214)

PINTURA

De la misma manera que, cuando estamos privados del disfrute de una pieza sinfónica orquestal, tratamos de evocarlo interpretando su versión para piano; y de la misma forma que, cuando ya no podemos volver a verlo, intentamos rememorar la impresión que nos causó en una exposición un cuadro al óleo lleno de colorido con un grabado de ese mismo cuadro – así también *el arte de la pintura* tuvo, si no en sus orígenes, sí en su desarrollo artístico, que responder a la nostálgica exigencia de ejecutar de nuevo, para la memoria, la obra de arte humanamente viva que se había perdido.

La obra de arte del futuro (132)

La pintura, precisamente porque prescindía de la realidad de una forma aún más ideal, persiguió exclusivamente, más aún que la escultura, la engañosa ilusión artística, e incluso fue capaz de poetizar de una forma más radical que ésta. A fin de cuentas, la pintura no tenía necesidad de conformarse, como la escultura, con la representación de *este* ser humano, o con la de *ciertos* grupos o composiciones, únicamente posibles en la representación; antes bien, la ilusión artística devino en ella una necesidad tan poderosa que no sólo tuvo que incluir en el ámbito de su representación grupos humanos que fueron ampliándose y que fueron enriqueciendo la extensión y la profundidad de sus relaciones, sino también al círculo de su entorno extrahumano, el propio *escenario de la naturaleza.* Ésta fue la base de un momento completamente nuevo en el desarrollo de la facultad artística del ser humano para intuir y para representar, a saber, el momento de

la comprensión íntima y de la reproducción de la *naturaleza* mediante la *pintura de paisajes.*

La obra de arte del futuro (134)

La moderna *ciencia de la naturaleza* y la *pintura de paisajes* son los éxitos del presente que, frente a la incapacidad y a la demencia, nos ofrecen, tanto en un sentido científico como en uno artístico, la única salvación y el único consuelo, a pesar de que, en la desesperante fragmentación de todas nuestras vertientes artísticas, el *genio individual* del que se valen para una momentánea y casi forzada reunificación pueda brindar resultados tanto más dignos de asombro cuanto que no se dan ni la exigencia ni las condiciones para su obra de arte: el genio comunitario del arte de la pintura se centra casi exclusivamente en la vertiente de la pintura de paisajes, pues encuentra en ella un tema inacabable y, por su medio, unas potencialidades inagotables, mientras que para arrancarle, en lo relativo a la representación de la naturaleza, a nuestra vida completamente antiartística algunos objetos dignos del arte sólo puede, siguiendo otras vertientes, actuar eligiendo, optando y seleccionando de manera arbitraria.

La obra de arte del futuro (138)

Aquello que la pintura trata de conseguir con su *honrado* esfuerzo lo logra perfectamente si transfiere a la viva plasticidad del actor dramático real los colores y la destreza que emplea a la hora de pintar cuadros; o sea, si desciende del lienzo y de los frescos, si se sitúa en el *teatro trágico* y permite que el artista haga en sí mismo aquello que ella en vano se esfuerza en llevar a cabo acumulando los medios más sofisticados, realmente carentes de vida.

Pero la *pintura de paisajes*, en tanto última y lograda conclusión de todo el arte figurativo, se convertirá en la propia alma viva de la arquitectura; de ese modo nos enseñará a construir el *teatro* de la obra de arte dramática del futuro, en la que ella misma presentará en vivo el cálido *trasfondo de la naturaleza* para el *ser*

humano, un ser humano que ya no se hallará reproducido sino que estará *vivo*.

La obra de arte del futuro (139)

En la *pintura*, concretamente en su nivel actual, se manifiesta el proceso especulativo contrario: la idea abunda más que la representación: en el drama la idea surge como reconocimiento de la vida ultimada, que deviene consciente de sí misma, por así decir de la materia, del hombre sensorial; en la escultura y pintura impera el proceso opuesto; la idea va por delante y busca su materialización. Esto último es, pues, arbitrariedad; lo primero, inexorabilidad. (Inexorabilidad, quiere decir arte humano. Arbitrariedad quiere decir el llamado arte plástico. Inexorabilidad quiere decir libertad. Arbitrariedad quiere decir falta de libertad. Elección y determinismo).

El arte del futuro. En torno al principio de comunismo (1849)
en *Escritos y confesiones* (129-130)

¡Ah! ¡Cómo se deleita el niño con Rafael y la pintura! ¡Qué bello, delicioso y tranquilizador! ¡Sólo a mí no puede emocionarme todo eso! ¡Sigo siendo el vándalo que, en un año de estancia en París, aún no ha logrado ir a visitar el Louvre! ¿No le dice eso todo?

Carta a Mathilde Wesendonck, París, 30 de septiembre de 1860,
Richard Wagner an Mathilde Wesendonk, 1904 (249)

El 24 de marzo llegué a Milán, donde me concedí una estancia de tres días para la visita de lo digno de verse. Sin ninguna clase de introducción me contenté con las comprobaciones más simples, esto es, con la visita a la Brera, la Biblioteca Ambrosiana, la *Cena* de Leonardo da Vinci y la catedral; ésta última la recorrí en todas direcciones trepando a los distintos tejados y torres. Captado vivamente, como siempre, por las primeras impresiones, me detuve en la Brera sólo ante dos cuadros que encontré nada más entrar: un *San Antonio adorando al Niño Jesús*, de

van Dyck, y el *Martirio de San Esteban*, de Crespi; tras lo cual me percaté de que no servía para el examen de cuadros, pues tan pronto como se me expresaba claro y simpático, me determinaba únicamente el asunto, lo que me ocurría invariablemente. Pero vi bajo una luz más clara el efecto del significado puramente artístico de una obra pictórica cuando también experimenté en mí lo mismo que sienten todos ante la *Cena* de da Vinci, cuando en presencia de esta obra de arte casi arruinada en cuanto pintura, y una vez que se han visto de cerca las copias restauradas que están siempre a su lado, la vista vuelve de nuevo de aquellas copias al deteriorado original, sólo contemplable entonces con los ojos del espíritu, y ahora se advierte de repente con toda claridad lo absolutamente inimitable del mismo.

Mi vida (528-529)

Hablamos juntos del museo, y R. dice: «Cada vez me siento más lejos de las artes plásticas, la pintura es como una cortina que se echa sobre el lado serio de las cosas».

Diario de Cosima, 18 de marzo de 1880 (II, 506)

Por la tarde, viaje a Murano, en el que R. hace muchas bromas, puesto que le parece absurdo ver Venecia desde Murano. La catedral le indigna directamente, pero el cuadro de Bellini [...] despierta su más seria atención.

Diario de Cosima, 14 de octubre de 1880 (II, 611)

R. nos dirige hacia San Zaccaria. La propia iglesia, tanto el exterior, que le parece muy flojo, como el interior, que no le dice nada, le deja indiferente, ¡pero el cuadro de Bellini le fascina! Tras un rato de contemplación dice: cómo se diferencia lo bueno de lo pintarrajeado (se refiere a los demás cuadros de la iglesia).

Diario de Cosima, 30 de septiembre de 1882 (II, 1011)

La Madonna de Bellini le gusta, le satisface su perfección.

Diario de Cosima, 8 de octubre de 1882 (II, 1018-1019)

Viajamos entonces, por desgracia a través de la niebla, hacia S. Giovanni Crisostomo, donde con atención mira tanto el Bellini[i] como el Sebastiano del Piombo[ii]. Había bromeado conmigo de nuevo por mi predilección por las santas [...] y hoy me da la razón con el interés que muestra por los cuadros.

Diario de Cosima, 4 de noviembre de 1882 (II, 1038)

Entonces propongo visitar la Madonna dell'Orto. [...] También le sorprende la deliciosa iglesia, y más tarde me echa la culpa divertido de no haber estado más ante el cuadro de Cima[iii].

Diario de Cosima, 9 de noviembre de 1882 (II, 1042)

Para Wagner, la *Madona Sixtina* de Rafael[iv] era la pintura más sublime jamás hecha: era perfecta entre otras porque se limitaba a la representación de pocos personajes. Eso le hace pensar en la profunda impresión que le causó la *Assunta*, la Asunción de Tiziano[v], que había visto en Venecia. Esta, con la riqueza excesiva de sus personajes, superaba casi los límites de la pintura. La *Sixtina* de Rafael tenía para él la misma relación con la Asunción que el primer movimiento de la sinfonía en do menor con la Heroica.

Glasenapp, *Das Leben Richard Wagners* (VI, 75-76)

En una mañana fría y desagradable fuimos a visitar el museo ducal de Braunschweig. Las salas desiertas del viejo museo que durante todo el invierno no había recibido ni luz ni calor, nos

[i] *San Jerónimo, san Crisóbal y san Luis* (1513).
[ii] *San Juan Crisóstomo rodeado de santos.*
[iii] *San Juan Bautista y otros santos.*
[iv] En la Gemäldegalerie de Dresde.
[v] En la iglesia de los Frari en Venecia.

parecieron glaciales. Abrigado en su pelliza, Wagner iba y venía, silencioso, sin reunirse con la mujer a la que el director Riegel mostraba obras magníficas de la escuela holandesa. De repente, se paró ante un cuadro que representaba, más grande que al natural, Adán y Eva. A su pregunta «¿qué es esto?», le respondieron que esta obra magnífica, atribuida a Giorgione, era ahora considerada de la mano de Palma el Viejo. «Estos antiguos pintores, dijo Wagner maravillándose, qué grandeza han alcanzado! No es Eva, sino la mujer en todo su esplendor. ¡Hay todo un mundo en esta obra!». Permaneció aún mucho tiempo ante esta pintura y sus movimientos daban fe de su éxtasis. En vano, hemos intentado atraer su atención a otras cosas: un espléndido cofre de Mantua, un jarrón antiguo en ónice, pero no tenía más que una palabra para ellos: «¡Menudencias!»

Glasenapp, *Das Leben Richard Wagners* (VI, 177)

El cuadro maravilloso de Giovanni Bellini [...] *Madonna con cuatro santos*[*] le fascina. Después de haberlo admirado, dice: «¡Cuánto se distingue la bella pintura de todos estos borrones! (hablaba de las demás pinturas de la iglesia) ¡Es un sueño ver una obra así aquí!».

Glasenapp, *Das Leben Richard Wagners* (VI, 691)

OBRA DE ARTE

En este sentido, la obra de arte en tanto acto vital inmediato es, pues, la plena reconciliación de la ciencia con la vida, la corona de la victoria que la vencida, salvada por su derrota, ofrece a la vencedora, gozosamente conocida por ella, rindiéndole homenaje.

La obra de arte del futuro (34)

[*] Se trata del cuadro Virgen con el niño y ángel músico de Giovanni Bellini, que data de 1505 y se encuentra en la iglesia San Zaccaria de Venecia.

La gran obra de arte integral (*grosse Gesamtkunstwerk*), que ha de abarcar todos los géneros del arte utilizando en cierto modo como medio a cada uno e incluso aniquilándolos en aras de la consecución de la finalidad global *de todos ellos*, a saber, de la presentación incondicionada e inmediata de la plena naturaleza humana – a esta gran obra de arte integral él no la reconoce como la posible acción arbitraria de un individuo, sino como la imaginable obra necesariamente colectiva de los seres humanos del futuro. El impulso que reconoce satisfacerse sólo en comunidad renuncia, en la medida en que puede hacerlo un individuo, a la comunidad moderna, a esa conexión de egoísmos arbitrarios, para darse satisfacción en la solitaria comunidad formada consigo mismo y con la humanidad del futuro.

La obra de arte del futuro (47)

Para los griegos, la obra de arte perfecta, [la obra de arte] dramática, era la esencia de todo lo que la naturaleza griega presentaba como representable: era la misma nación, en armonía íntima con su historia, la que se veía representada en la obra de arte, se comprendía, y, en el espacio de un pequeño número de horas, saboreaba el placer personal más noble de nutrirse, por decirlo así, de ella misma. Toda división de este placer, toda dispersión de las fuerzas reunidas en *un* punto, toda separación de los elementos en diversas direcciones particulares, no podía más que ser perjudicial para esta obra de arte espléndidamente una, como el mismo Estado, de constitución análoga, y es por lo que sólo podía seguir floreciendo, pero no transformarse.

Arte y revolución (GSD, III, 28)

La obra de arte llega a ser libre, manifestándose inmediatamente a los sentidos correspondientes, sólo cuando el artista, comunicándose con ellos, llega a ser consciente de la segura comprensión de aquello que transmite.

La obra de arte del futuro (60)

Gracias a esa compenetración recíproca, sumamente genuina, de las distintas artes, a su generación y complementación, por ellas mismas y en su mutua conexión —tal y como, provisionalmente, se ha indicado aquí en relación al arte del sonido y al de la poesía— nace la *obra de arte unitaria de la lírica*, en la que cada una de las artes es lo que, según su naturaleza, puede ser: lo que cada una ya no es capaz de ser lo toma prestado, de forma no egoísta, de la otra, pues ésta es justo eso mismo para ella

La obra de arte del futuro (63)

La verdadera obra de arte se crea precisamente sólo por el progreso desde la imaginación a la realidad, esto es: a la sensualidad.

Ópera y drama (128)

La obra de arte absoluta es: la obra de arte que, no dependiendo ni del lugar ni del tiempo, no necesita ser representada por hombres dados, en condiciones dadas y ante hombres dados para ser comprendida, es un monstruo perfecto, una sombra china de la loca imaginación estética.

A partir de obras de arte realmente creadas en diferentes épocas, se ha deducido el concepto de arte: para dar a este concepto una realidad imaginaria, pero sin la que sería imposible representarse en pensamiento de una manera comprensible, se ha imaginado un cuerpo, y este fantasma que es la obra de arte absoluta acosa, conscientemente o no, más o menos al cerebro de nuestros críticos estetas. Como este fantasma toma prestados todos los signos de su vida aparente en cuanto las características reales de las obras de arte del pasado, [resulta que] la fe estética en él, que es esencialmente conservadora, no podría engendrar más que la esterilidad artística más completa. Sólo en épocas enemigas del arte puede implantarse la fe en esta obra de arte absoluta – ciertamente no en el corazón de los hombres, – sino en su cerebro.

Una comunicación a mis amigos (GSD, IV, 234-235)

Es así como la ciencia estética, poseída de un ardor verdaderamente asesino para el arte, se ha fanatizado hasta la crueldad dogmática, mientras que, fantasma conservador de la obra de arte absoluta, de la que jamás ha podido ver la realización, por la buena razón de que está ya está lejos detrás de nosotros en la historia, su celo reaccionario quiere ver sacrificar la realidad de las disposiciones naturales para [crear] nuevas obras de arte.

Una comunicación a mis amigos (GSD, IV, 235-236)

La obra de arte absoluta, es decir, incondicionada, no siendo más que un concepto, no está vinculada ni al tiempo, ni al lugar, ni a ninguna circunstancia precisa: puede, por ejemplo, haber sido compuesta hace dos mil años, por la democracia de Atenas y ser representada hoy en la corte de Prusia en Potsdam: según la idea de nuestros estéticos, debe tener exactamente el mismo valor, exactamente los mismos caracteres esenciales, aquí como allí, hoy como antaño: mucho más, se va hasta imaginar que, al igual que algunos grandes vinos, al contrario, gana al envejecer, y que es sólo hoy y aquí, cuando puede ser bien y completamente comprendida, porque nos es posible representarnos al mismo tiempo y por añadidura el público democrático de Atenas y encontrar, en el conocimiento [libresco que tenemos] de este público y de la impresión que suponemos que ha recibido de esta obra de arte, una fuente de placer intelectual infinitamente mayor.

Una comunicación a mis amigos (GSD, IV, 236)

El carácter de la obra de arte consiste en que se manifiesta condicionada de la manera más estricta por el lugar, el tiempo y las circunstancias; y que, por consiguiente, no puede manifestarse con su máximo de vida y de intensidad más que si aparece en un lugar determinado, en un tiempo determinado y en circunstancias determinadas; y si, en una palabra, pierde toda huella de *monumental.*

Una comunicación a mis amigos (GSD, IV, 237)

Pongo especialmente en el primer lugar como condición para la aparición de la obra de arte, *la vida,* no ciertamente arbitrariamente reflejada en el pensamiento del filósofo y del historiador, sino la vida más material, más sensual, la fuente más libre de lo ineluctable. Desde mi punto de vista, como artista del presente, esbozo los rasgos esenciales de la «obra de arte del futuro» y eso en función de una forma que sólo el instinto artístico de esta vida mismo por venir estaría fundada para formarse de sí misma.

Una comunicación a mis amigos (GSD, IV, 239)

Pero la iniciativa de la obra de arte del futuro emana del artista del presente que está en estado de comprender este presente, que asimila la facultad y la voluntad necesaria, y, con esta, deja de ser esclavo del presente, pero se revela como su órgano motor, voluntario y organizador, como el instante que actúa conscientemente con su impulso vital buscando exteriorizarse.

Una comunicación a mis amigos (GSD, IV, 240)

El objetivo de los esfuerzos combinados de estos tres artistas, el poeta, el músico y el actor, no puede pues ser exclusivamente más que la obra de arte revelada a los sentidos en su realización más concreta, es decir, la obra de arte del futuro, en oposición con la única conocida hoy, y que, por otra parte, la vida del futuro podrá solo permitirnos realizar. Preparar esta obra de arte para la vida del futuro, en eso consiste la actividad más razonable del artista contemporáneo; y es incluso esta actividad sola lo que garantizará el advenimiento de esta obra de arte en esta vida [futura]- Mientras no haya apelado a la vida total, ninguno de nosotros habrá alcanzado aún su objetivo: de todos modos, cuando este lo haya alcanzado, en la obra de arte verdadera, cuando lo que haya sido querido por nosotros se alce ante nosotros con una acción infalible sobre nuestro sentimiento, entonces nuestra crítica, también, acabará; entonces, liberados de la crítica, nos convertiremos en artistas con goces artísticos;

también entonces, honorado amigo, cerrará su revista de música; ¡ella muere, puesto que la obra de arte está viva!

Sobre la crítica musical (GSD, V, 64)

RELACIÓN ENTRE LA MÚSICA, EL LENGUAJE Y LAS ARTES

—¡Con cuánto agrado —respondió mi amigo—, oigo expresar semejantes puntos de vista sobre la naturaleza y el significado de tan elevadas obras instrumentales! En verdad, estoy muy lejos de creer que con tu breve discurso, acabado de esbozar, hayas penetrado en la naturaleza de aquellas creaciones, pero para entrar en ésta, por no hablar de expresarla, ciertamente está en el lenguaje humano tanto menos que en la naturaleza de la música el expresar clara y precisamente lo que pertenece en exclusiva al órgano del poeta. Es una desdicha que tanta gente quiera tomarse la, desde todo punto de vista, inútil fatiga de mezclar el uno con el otro, el lenguaje musical y el poético, y mediante el uno añadir o sustituir lo que, según su limitada visión, permanece incompleto en el otro. De una vez por todas, esto es lo cierto: allí donde acaba el lenguaje humano, empieza la música. Nada es, pues, más insoportable que los insulsos cuadros e historias que se basan en aquella música instrumental. Pero qué pobreza de espíritu y de sentimiento se revela cuando un oyente de una ejecución de una sinfonía beethoveniana es capaz de encontrar un vivo interés en ella sólo porque él se imagina reproducida, en la corriente de la efusión musical, la acción de cualquier novela. Esta gente se ve provocada entonces a menudo a guardar rencor al gran maestro, cuando se ve perturbada, por un corte inesperado, en el bien ordenado progreso de su historieta supuesta; ¡entonces reprochan al compositor falta de claridad y unidad y se quejan de la ausencia de conexión! ¡Oh, vosotros, necios!

Una velada feliz en *Un músico alemán en París* (66)

Más o menos, éste es el mismo caso con las producciones de cualquier otro arte; ¿de qué manera tan enteramente diferente no puede producir efecto el mismo cuadro, el mismo drama en las diferentes individualidades e incluso, en épocas distintas, en el corazón del mismo hombre? ¿Y cuánto más determinado y precisado está el pintor, cuánto más atado está el poeta, al dibujar sus figuras, que el compositor instrumental, que no está obligado como aquéllos a modelar sus figuras según las manifestaciones del mundo de lo cotidiano, sino que tiene a su disposición un dominio inmerso en el reino de lo sobrenatural, y al que, para la formación del asunto más espiritual, le está puesto en la mano el sonido? Pero justamente significa rebajar la alta posición del músico, si se le quiere forzar a acomodar su inspiración a las manifestaciones de aquel mundo de lo cotidiano; y aún más renunciaría a su misión, o mostraría a la luz del día sus propias debilidades, aquel compositor instrumental que quisiera trasladar al dominio de su arte las limitadas proporciones de manifestaciones puramente mundanas.

—¿Rechazas, así, toda pintura sonora? —pregunté.

—Totalmente —replicó R.—, donde no es utilizada en el dominio de lo festivo ni traduce manifestaciones puramente musicales. En lo festivo está permitido todo, pues su naturaleza es una cierta limitación intencionada, y hacer reír, la risa, es una cosa bella y magnífica. Pero donde la pintura sonora abandona este dominio, se hace absurda. Los estímulos y las inspiraciones de una composición instrumental habrán de ser de la clase de las que sólo pueden surgir en el alma del músico.

Una velada feliz en *Un músico alemán en París* (69-70)

La gran gloria de Metastasio consistió en que no causó el menor estorbo al músico, que desde el punto de vista dramático jamás exigió de él nada desacostumbrado y fue, en consecuencia, el más devoto y útil servidor de este músico. ¿Ha cambiado hasta el día de hoy en nada esta relación del poeta con el músico? Seguramente sí en lo que, según el pensamiento puramente

musical, hoy se considera como dramático y se diferencia indudablemente de la ópera italiana antigua, pero en modo alguno en lo que afecta a lo característico de la situación misma. Como hace 150 años, [lo característico] sigue siendo hoy que el poeta reciba su inspiración del músico, que escuche el talante de la música, que se someta a las manías del músico, elija el asunto según el gusto de éste, modele sus caracteres —exigidos por la combinación puramente musical— según el tipo de voz de los cantantes, proporcione las situaciones dramáticas para determinadas formas de piezas musicales en las que el músico quiere explayarse y extenderse; —en pocas palabras, que él, en su subordinación al músico, construya el drama según las especiales intenciones musicales del compositor—, o, si no quiere o no puede pasar por todo esto, llegue a ser considerado un libretista de óperas inepto. ¿Es esto verdad o no lo es? Dudo que pudiera argüirse lo más mínimo contra esta exposición.

El objetivo de la ópera estuvo desde siempre, y así también hoy, en la música. Para proporcionar a la eficacia de la música apoyo meramente para una *extensión* justificada de cualquier manera, así es *concebido* el propósito del drama, pero naturalmente no para suplantar el propósito de la música, sino antes bien servirla sólo como *medio*. Esto es reconocido en todas partes sin reparo; tampoco intenta nadie negar la posición del drama, aquí descrita, en relación a la música, del poeta en relación al músico: sólo en atención a la descomunal difusión y capacidad de efecto de la ópera se ha creído que había que familiarizarse con un fenómeno monstruoso, sí, atribuirle la posibilidad de producir, con su eficacia antinatural, algo nuevo, del todo inaudito, jamás sospechado antes, a saber, *llevar a cabo el drama real sobre la base de la música absoluta.*

Cuando, así pues, me he propuesto como objeto de este libro proporcionar la demostración *de esto*, de que justamente de la colaboración de nuestra música con la poesía dramática puede y tiene que deparársele sin duda al drama una significación jamás sospechada antes, he tenido que empezar ante todo, para alcanzar

este objetivo, con la exacta exposición del increíble error en que están sumidos quienes creen poder esperar aquella forma superior del drama del ser de nuestra ópera *moderna*, es decir, de la posición antinatural de la poesía en relación a la música.

Ópera y drama (38-39)

2. MÚSICA: DEFINICIONES Y CONCEPTOS

MÚSICA

Esto, lo que la música expresa, es eterno, infinito e ideal; ella no expresa la pasión, el amor, el anhelo de este o aquel individuo en esta o aquella situación, sino la pasión, el amor, el deseo mismos, y en verdad en las infinitamente variadas motivaciones que están fundadas en la propiedad exclusiva de la música, pero que son ajenas a todo otro lenguaje e inexpresables por él. Cada uno debe y puede disfrutar de ella, según su fuerza, su capacidad y disposición de ánimo, todo lo que él es capaz de disfrutar sentir.

Una velada feliz en *Un músico alemán en París* (74)

Una vez se afirmó este dicho: el italiano utilizaría la música para el amor, el francés para la sociedad, pero el alemán la cultivaría como ciencia. Quizá será mejor decirlo así: el italiano es cantante, el francés virtuoso, el alemán... músico. El alemán tiene derecho a ser señalado exclusivamente como músico; pues de él puede decirse que ama la música por amor de sí misma, no como medio de encontrar, de conseguir dinero y prestigio, sino porque ella es un arte bello, divino, que él reverencia, y que, cuando se dedica a ella, se convierte para él en uno y todo. El alemán es capaz de escribir música meramente para sí y para su amigo, del todo despreocupado de si ella debe llegar a ser jamás ejecutada y escuchada por un público.

Sobre la música alemana en *Un músico alemán en París* (77-78)

[En Alemania] el solo oído no anhela satisfacción, sino que el corazón, el alma quiere ser gratificada; el alemán no quiere sólo sentir su música, quiere también pensarla. Como al alemán no le basta con percibir su música de manera meramente sensual, se familiariza con su organismo interior, estudia la música; estudia la teoría del contrapunto, para llegar a tener claro lo que tan poderosa y prodigiosamente le atrajo en las obras maestras; aprende a ahondar en el arte y con ello él mismo se hace por último compositor. Esta necesidad se hereda ahora de padres a hijos, y la satisfacción de la misma se convierte así en una parte esencial de la educación. Todo lo que de difícil contiene la parte científica de la música, lo aprende el alemán cuando niño junto con sus estudios escolares, y, tan pronto como es después capaz de pensar y de sentir y totalmente ajeno a contemplar su práctica como un entretenimiento, se aplica a ella con la misma religiosidad que a lo más sagrado de su vida. Con esto se convierte en entusiasta, y este entusiasmo entrañable y piadoso, con el que él comprende y toca la música, es lo que caracteriza particularmente a la música alemana.

Sobre la música alemana en *Un músico alemán en París* (81-82)

De ese modo la música ha llevado a cabo lo que no ha podido hacer ninguna de las otras artes en solitario. Cada una de esas artes se ayudó solamente, en su yerma autonomía, tomando préstamos y aceptándolos de manera egoísta; y por ese motivo ninguna fue capaz de ser *ella misma* ni de construir para todas un vínculo reunificante. El arte del sonido, siendo completamente *él mismo* y moviéndose en su elemento más genuino y primordial, consiguió tener fuerza para autosacrificarse de la manera más amorosa y magnificente, logrando dominarse a sí mismo e incluso autonegarse, con el fin de ofrecer a sus hermanas su mano redentora. Se ha acreditado como el *corazón* que comunica la cabeza con los miembros; y no deja de ser significativo que sea precisamente el arte del sonido el que en la moderna actualidad

haya ganado una tan infrecuente difusión en todos los sectores de la opinión pública.

La obra de arte del futuro (86)

El arte del sonido, desligado del arte de la poesía y del arte de la danza, no es nunca más ya un arte no arbitrariamente necesario para el ser humano. Es un arte que ha tenido que construirse a sí mismo según leyes que, separadas de su propia esencia, no encuentran una medida adecuada y clarificadora en ninguna manifestación puramente humana. Cada una de las otras artes sigue aferrada a la medida de la figura humana externa. De la vida humana exterior, o a la medida de la naturaleza, por mucho que desfigure arbitrariamente lo incondicionalmente dado y existente. El arte del sonido, que únicamente halló una medida externamente humana en el oído reservado, capaz de todas las fantasías y todos los dislates, se vio obligado a darse leyes más abstractas y a unificar tales leyes en un sistema científico completo. Ese sistema fue la base de la música moderna: sobre él se edificó, sobre sus cimientos se elevó una torre tras otra, y cuanto más audaz era la construcción, se volvía más imprescindible un fundamento firme — pero la naturaleza no fue en sí, de ningún modo, ese fundamento. Al escultor, al pintor, al poeta, la *naturaleza* se le clarifica en su ley artística; sin una íntima comprensión de la naturaleza no es capaz de crear nada bello. Al músico se le explican las leyes de la armonía y el contrapunto; lo que ha aprendido, sin lo cual no podría construir ningún edificio musical, es un sistema científico abstracto; gracias a la destreza adquirida al utilizarlo se convierte en miembro del gremio, y desde esa perspectiva gremial penetra entonces en el mundo de las cosas, que necesariamente se *le* ha de manifestar de un modo diferente al que presenta a los ojos de una persona mundana que no sea miembro de ese gremio — a los ojos del *lego*. El lego no iniciado se encuentra entonces perplejo ante la artificial obra del arte musical, y no es capaz, en el mejor de los casos, de captar en ella más que lo universalmente excitante para el corazón que,

desde ese prodigioso edificio, le sale al paso, si bien sólo en la melodía incondicionalmente grata al oído: todo lo demás le deja frío o le desasosiega de manera confusa, porque sencillamente no lo comprende o no lo puede comprender. Nuestro moderno público que asiste a conciertos y que se comporta ante la artística sinfonía de un modo caluroso y satisfecho es un público que miente y aparenta, y en cualquier momento podemos obtener la prueba de su mentira y de su hipocresía, basta con que se interprete a continuación de una sinfonía de ese tipo —lo que además sucede en las más famosas salas de concierto— cualquier fragmento melódico de una ópera de algún autor moderno, pues entonces oiremos de inmediato el latir del genuino pulso musical del auditorio, indisimuladamente alegre.

La obra de arte del futuro (88-89)

La música es una mujer.

La naturaleza de la mujer es el *amor*: pero este amor es lo *concibiente* y lo que en la concepción *se entrega* sin reservas. [...]

Con gran acierto, la música de ópera *italiana* moderna ha sido llamada una *ramera*. Una cortesana puede jactarse de permanecer siempre ella misma; jamás pierde el juicio, no se sacrifica *jamás*, salvo cuando quiere sentir placer ella misma u obtener un provecho, y para este caso ofrece al placer ajeno sólo la parte de su ser de la que ella puede disponer con facilidad, porque se ha convertido para ella en un objeto de su capricho. En el abrazo de amor de la cortesana no está presente la mujer, sino sólo una parte de su físico: ella no recibe en el amor individualidad, sino que se entrega de manera enteramente general de nuevo a lo general. [...]

La música de ópera *francesa* pasa con razón por una *coqueta*. A la coqueta le encanta ser admirada, sí, incluso amada: pero puede disfrutar del propio gozo de ser admirada y amada sólo si ella misma no está interesada ni en la admiración ni, en absoluto, en el amor por el objeto al que ella inspira ambos [sentimientos]. El provecho que busca es el gozo de sí misma, la satisfacción de la vanidad: el ser admirada y amada es el placer de su vida, que se

enturbiaría al instante tan pronto como ella misma sintiera amor o admiración. Si ella misma amara, estaría privada de su autocomplacencia, pues en el amor tiene que olvidarse necesariamente de sí misma, para entregarse al doloroso y a menudo suicida amor del otro. [...]

Pero todavía hay un tipo de mujer más degenerada, que nos llena de desagradable aversión: es la *mojigata*, como hemos de considerar a la llamada música de ópera *alemana*. — A la cortesana puede sucederle que de repente se encienda en ella la llama del altar sacrificial del amor por el mozo que la abraza, —¡pensemos en el dios y la bayadera!—; a la coqueta puede acontecerle que ella, que siempre juega con el amor, se vea envuelta estrechamente en este juego y, a pesar de toda la resistencia de la vanidad, atrapada en las redes en las que ahora lamenta, llorando, la pérdida de su voluntad. Jamás, empero, le sucederá este bello [hecho] humano a la mujer que custodia su pureza con el fanatismo ortodoxo de la fe, —a la mujer cuya virtud consiste fundamentalmente en la falta de amor. La mojigata se ha educado según las reglas de la decencia, y desde la juventud ha oído pronunciar la palabra «amor» sólo con medroso embarazo. Ella entra, el corazón lleno de dogma, en el mundo, mira medrosa alrededor suyo, descubre a la cortesana y a la coqueta, se golpea el piadoso pecho y exclama: «¡Te agradezco, Señor, que yo no sea como éstas!» Su fuerza vital es la decencia, su única voluntad, la negación del amor, que ella no conoce de otra manera que en el ser de la cortesana y de la coqueta. Su virtud es evitar el vicio; su actividad, la esterilidad; su alma, la arrogancia impertinente. ¡Y, precisamente, cuan próxima está esta mujer a la caída más repugnante! En su mojigato corazón no se mueve jamás el amor, pero sí una sensualidad vulgar en su carne cuidadosamente ocultada. ¡Conocemos los conventículos de los piadosos y las ciudades honorables donde florece la flor de la santurronería! ¡Hemos visto a la mojigata incurrir en todos los vicios de sus hermanas francesas e italianas, sólo que manchados con el vicio de la hipocresía y, por desgracia, sin la menor originalidad! Apartemos los ojos de la repugnante

escena y preguntémonos ahora qué mujer debe ser la *verdadera música.*

Una mujer que *ama verdaderamente*, pone su virtud en su orgullo, no una parte de su ser, sino su *ser entero*, se entrega en la más rica plenitud de su capacidad, cuando ella *concibe.* Mas *dar a luz* con alegría y serenidad lo concebido, éste es el *acto* de la mujer, —y para producir actos, la mujer necesita en consecuencia *ser sólo enteramente lo que ella es*, pero en modo alguno *querer ser algo*: pues ella sólo puede querer una cosa, —¡*ser mujer*! De aquí que la mujer sea para el hombre la medida eternamente clara y reconocible de la infalibilidad natural, pues ella es lo más perfecto si no sale nunca del círculo de lo bello instintivo, en el que está retenida por lo único que puede santificar su naturaleza, la necesidad del amor.

Ópera y drama (120-123)

La música no puede pensar; pero sí puede realizar pensamientos.

Ópera y drama (303)

La música es incontestablemente el medio más adecuado para estas concepciones incomunicables para el lenguaje, y podríamos llamar propiamente música a la esencia más íntima de toda concepción.

Sobre los poemas sinfónicos de Franz Liszt (GSD, V, 183)

Escuchad mi Credo: *Jamás la Música, en cualquier compañía en la que se encuentre, no puede dejar de ser el Arte más elevado y más redentor.* Su esencia es tal que las demás artes no hacen más que indicar, logran por ella y en ella la más indudable certitud y la verdad segura más inmediata.

Sobre los poemas sinfónicos de Franz Liszt (GSD, V, 191)

La música es el intermediario que mejor conviene a los pensamientos que el lenguaje no puede expresar. Se podría llamar así música a la esencia misma de toda concepción. Ahora bien, como con las demás obras de Liszt, he sentido impresiones que la

música sola puede comunicar, alcanzado este objetivo, tuve entonces que estimar que no sólo es insensato, sino también imposible expresarme sobre esta música precisamente porque el lenguaje no lo permite.

Sobre los poemas sinfónicos de Franz Liszt (GSD, V, 183)

Nos hemos acostumbrado a entender por «música» sólo el *arte de los sonidos*, e incluso hoy, simplemente el ejercicio de la música; sabemos que eso es una acepción arbitraria, puesto que el *pueblo*, que inventó la palabra «música», entendía con ella no sólo la *Poesía* y la *Música*, sino en general todas las manifestaciones artísticas del hombre íntimo, en la medida en la que este manifiesta, con el máximo de expresión, sus sentimientos y concepciones, con el órgano de la lengua de los sonidos, en una realización concreta suprema y definitiva.

Sobre la crítica musical (GSD, V, 60)

La música, que nos habla únicamente despertando en nosotros, con la mayor claridad y en sus matices más diversos la idea más universal y general del sentimiento en sí mismo, [la música] tomada en ella y por ella, pertenece a la categoría de lo *sublime*; puesto que en cuanto nos invade, provoca el éxtasis supremo de la conciencia del infinito.

Beethoven (GSD, IX, 78)

Lo que ha detenido tanto la reflexión de nuestros grandes poetas sobre la música es que era forma pura, y a pesar de eso, forma perceptible de la manera más sensible; el número abstracto de la aritmética, la figura de las matemáticas, se presenta a nosotros aquí como una forma que determina infaliblemente el sentimiento, a saber como melodía, y esta es también susceptible de una fijación fiel para ser expresada de manera sensible.

Beethoven (GSD, IX, 103-104)

Lo que de forma tan particular sujetaba a nuestros grandes poetas a la música era que ésta era forma pura y, por ello, percepción sensorial de esta forma; el número abstracto de la aritmética, la figura de las matemáticas se nos ofrece aquí como sensación de contenido categóricamente determinante, esto es, como melodía, y esta melodía se tiene que fijar de forma tan fidedigna para la reproducción sensorial como, por el contrario, la dicción poética de texto escrito está a merced de la arbitrariedad de la personalidad del recitador.

Sobre la determinación de la ópera en *Escritos y confesiones* (174-175)

Dios, en el corazón del hombre, del que nuestros grandes místicos tenían una conciencia tan firme [...], este Dios extraño, inaccesible, ha engendrado muchas cosas en nosotros, y cuando iba a desaparecer, nos ha dejado la música, como un recuerdo eterno de él, nos ha enseñado a nosotros, pobres cimerios, a construir, a pintar y a hacer poemas, pero de todo eso el diablo hizo un comercio de librero y nos ha hecho regalos de Navidad.

Pero no habría que tratar así a nuestra música, puesto que aún es el Dios vivo en nuestro corazón. Es por lo que la protegemos y la guardamos de la profanación. No tiene que convertirse para nosotros en literatura; puesto que, gracias a ella, queremos tener razones para vivir.

La música alemana es una cosa singular, incluso divina. Hace mártires de sus iniciados y enseña con ellos a todos los paganos.

No sólo nosotros que conocemos la «música» en tanto que música, hacemos posibles por ella todos los renacimientos; pero obtenemos eso venerándola como una cosa sagrada. Si perdemos el sentimiento de lo que hay de auténtico en este arte único, haremos perdido nuestra última cualidad original.

Bayreuth VI. Presentación del año 1880 (GSD, X, 30-31)

La aritmética es a la música lo que la palabra al concepto. El músico que no hace música de la mañana a la noche, sin interesarse por el mundo de los conceptos, tiene que ser una

bestia. Le falta más que al hombre que, no sabiendo nada de música, se interesa sin embargo por la música.

Diario de Cosima, 17 de enero de 1870 (I, 189)

Por la mañana hablamos de cómo la música «es el elemento que enseña todo, el que más fluye, por eso es tan tonto hablar de una música clásica. ¿Puede imitarse a Bach, como puede imitarse con fortuna el estilo de Goethe o de Lessing? La individualidad de Bach, de Mozart se ha sumergido en la música».

Diario de Cosima, 25 de mayo de 1871 (I, 391)

ARMONÍA

La construcción artística del coral lleva también por entero el carácter del arte alemán; la inclinación del pueblo a la canción se encuentra confirmada en las breves y populares melodías del coral, muchas de las cuales tienen llamativa semejanza con otras canciones populares profanas, pero siempre de una piedad infantil. Pero las ricas y vigorosas armonías que los alemanes ponen a sus melodías corales atestiguan el hondo sentido artístico de la nación.

Sobre la naturaleza de la música alemana en *Un músico alemán en París* (85)

A la esencia de la armonía no le corresponde ninguna otra capacidad artística del ser humano: no es capaz de reflejarse en los movimientos sensiblemente determinados del cuerpo, ni en la estricta sucesión consecuente del pensamiento – tampoco es capaz de representarse su medida, ni como lo hace el pensamiento en la reconocida necesidad del mundo sensible y fenoménico, ni como lo hace el movimiento corporal en la presentación temporalmente perceptible de su no arbitraria constitución, condicionada sensiblemente: ella es como un poder de la naturaleza que el ser humano puede percibir, pero no entender conceptualmente. Desde su propio fundamento carente de medida, la armonía ha de darse leyes y observarlas; por una

necesidad externa —que no interna— ha de recluirse para manifestarse de un modo seguro y definitivo.

La obra de arte del futuro (76)

Para abordar la esencia del arte del sonido hemos de seguir utilizando la imagen del *mar*. Si el *ritmo* y la *melodía* son las costas con las que el arte del sonido abarca y entra en fecundo contacto con los dos continentes cuyos litorales le eran extraños, en tal caso el sonido mismo es su líquido elemento originario propio, y la inconmensurable extensión de esa materia líquida es el mar de la *armonía*. La vista sólo llega a conocer la superficie de ese mar: su profundidad sólo la capta un corazón igualmente profundo. Dicho mar se derrama desde el fondo, oscuro como la noche, hasta la superficie espejeante del agua, clara como la luz del sol: desde una de las orillas giran, dando vueltas sobre él, los círculos cada vez mayores del ritmo; desde los umbríos valles de la otra orilla se levanta ese nostálgico soplo de viento que transforma la tranquila superficie en las impetuosas olas, que suben y que bajan, de la melodía. En ese mar se sumerge el ser humano para volverse a ofrecer, embellecido y refrescado, a la luz del día; su corazón se siente maravillosamente ensanchado cuando dirige su mirada a esa profundidad, capaz de todo lo posible, incluso de lo más impensable, cuyo fondo jamás podrá medir un ojo humano, y cuya insondabilidad le colma de asombro y le hace barruntar lo infinito. Son la profundidad e infinitud de la misma naturaleza las que velan el ojo humano que investiga el inconmensurable fondo de su germinar, de su engendrar y su anhelar eternos, justamente porque ese ojo sólo puede captar lo que ha llegado a manifestarse, lo ya germinado, lo ya engendrado y ya anhelado. Ahora bien, esta naturaleza no es sino la *naturaleza del propio corazón humano*, el cual contiene los sentimientos de amor y de anhelo en su más infinita esencia; es el amor y el anhelo mismos; y —al igual que un corazón insaciable sólo se quiere a sí mismo— de igual forma se capta y se comprende solamente a sí mismo.

La obra de arte del futuro (71-72)

La armonía crece de abajo a arriba, como una columna, en línea recta y vertical, ensamblando y superponiendo materiales sonoros afines. El cambio incesante de tales columnas, que crecen siempre nuevas y que están dispuestas unas junto a otras, constituye la única posibilidad de ampliación del movimiento armónico absoluto. El sentimiento de la necesaria preocupación por la belleza de tal movimiento de ampliación es ajeno a la esencia de la armonía absoluta; ésta solamente conoce la belleza del cambio en la luz de los colores de sus columnas, pero desconoce el encanto de su ordenación, perceptible en el tiempo – pues ésa es una obra que lleva a cabo el ritmo. La inagotable diversidad de un tal cambio en la luz de los colores es, por el contrario, el manantial eternamente fecundo, gracias al cual es capaz de presentarse a sí misma de modo incesantemente nuevo con desmedida autocomplacencia; el soplo de vida que anima y mueve dicho cambio permanente, que una y otra vez se condiciona a sí mismo a discreción, es la esencia del propio sonido, el hálito de la omnipotente e insondable nostalgia del corazón. Por ese motivo no hay ni principio ni fin en el campo de la armonía, de la misma manera que el ardor del ánimo que carece de objeto, que ignora su origen y se consume a sí mismo, existe también al margen de todo y es como una demanda, como un anhelo, como una impetuosidad, como un languidecer – en una palabra, es un *expirar*, o sea, un morir sin haberse sentido satisfecho con ningún objeto, es decir, un morir sin morir, y por lo tanto, un retornar de nuevo a sí mismo, una y otra vez.

La obra de arte del futuro (75)

Hasta ahora hemos indicado las condiciones para el avance musical de una tonalidad a otra como puestas en el propósito poético, en cuanto éste hubiera manifestado ya su propio contenido emotivo, y con esta indicación hemos *demostrado* que la *causa* motivadora del movimiento melódico podía nacer, en cuanto justificada también ante el sentimiento, sólo de este propósito. Mas lo único que *hace posible* este avance necesario al

poeta se halla naturalmente no en el dominio del lenguaje de las palabras, sino enteramente determinado sólo en la música. Este elemento, el más característico, de la música, la *armonía*, es lo que está aún condicionado por el propósito poético sólo en cuanto es el otro elemento, femenino, en el que este propósito se derrama para su realización, para su redención.

Ópera y drama (277)

La melodía, tal como aparece sobre la superficie de la armonía, está condicionada para su expresión decisiva puramente musical sólo desde el fondo de la armonía, activo desde abajo hacia arriba: así como [la melodía] se manifiesta como serie horizontal, así está relacionada con este fondo por medio de una cadena vertical. Esta cadena es el acorde armónico, que sube desde el tono fundamental a la superficie como una serie vertical de sonidos estrechamente emparentados. El sonar simultáneo de este acorde es el que da en primer lugar al sonido de la melodía un significado singular, según el cual este [sonido] fue empleado, como únicamente determinante, en un elemento distinto de la expresión. Así como el acorde determinado por el tono fundamental es el que da primero su expresión singular a la nota aislada de la melodía —mientras que una sola y misma nota recibe, [puesta] sobre otro tono fundamental emparentado con ella, una significación expresiva del todo diferente—, así cada avance de la melodía de una tonalidad a otra se determina igualmente sólo en virtud del tono fundamental cambiante, que condiciona de suyo la nota sensible como tal. La presencia de este tono fundamental, y del acorde armónico determinado por él, es imprescindible ante el sentimiento, el cual debe concebir la melodía según su expresión característica. Pero la presencia de la armonía fundamental quiere decir: *sonar simultáneo* de la misma. El sonar simultáneo de la armonía en la melodía persuade por completo al sentimiento del contenido emotivo de la melodía, que sin este sonar simultáneo dejaría al sentimiento [un] algo [de] indeterminado; mas sólo en la más acabada determinación de

todos los elementos de la expresión se determina también el sentimiento, rápida y directamente, a la participación [simpática] espontánea; pero la plena determinación de la expresión quiere decir de nuevo: *la más completa comunicación a los sentidos de todos sus elementos necesarios.*

Ópera y drama (277-278)

En cierta medida, nuestra música moderna se ha desarrollado desde la armonía desnuda. Se ha determinado voluntariamente según la abundancia infinita de posibilidades que se le ofrecen desde el cambio de los tonos fundamentales y desde los acordes derivados de ellos. En tanto permaneció enteramente fiel a este origen suyo, ha actuado también sobre el sentimiento tan sólo perturbándolo y confundiéndolo, y sus más disparatadas manifestaciones han ofrecido, en este sentido, sólo el disfrute de una orgía del entendimiento de la música a nuestros artistas mismos, pero no al lego en la comprensión musical.

Ópera y drama (279)

Pero sólo el *músico*, no el poeta, podía idear la *armonía*. La melodía, que hemos visto al poeta inventar a partir del verso hablado, era en consecuencia, en cuanto [melodía] condicionada armónicamente, algo antes *encontrado* que *ideado* por él. Las condiciones para esta melodía musical tenían que existir antes de que el poeta pudiera hallarla como adecuadamente condicionada. Antes de que el poeta pudiera hallarla para su redención, el músico condicionaba ya esta melodía con su capacidad más genuinamente suya: él se la ofrece al poeta como una [melodía] justificada armónicamente, *y sólo la melodía, tal como ella es hecha posible desde la esencia de la música moderna, es la melodía redentora del poeta, [la que] excita su impulso y lo satisface.*

Ópera y drama (280)

La armonía es en sí sólo algo *pensado*; a los sentidos se les hace realmente perceptible nada más que como *polifonía* o, con mayor precisión aún, como *polifonía sinfónica.*

Ópera y drama (282)

Quien juzga mi música separando la armonía de la orquestación comete conmigo una injusticia tan grande como si separase mi música de mi poesía, mi canto de las palabras.

Carta no fechada a Theodor Uhlig

CONTRAPUNTO

Debes saber que, desde hace más de seis meses, soy alumno del cantor de aquí, Weinlig. Le consideran con razón el más grande contrapuntista vivo, y el hombre es tan excelente que lo quiero como a un padre.

Carta a Ottilie Wagner, Leipzig, 3 de marzo de 1832 (SB, I, 126)

Weinlig, al que jamás podré agradecer bastante, sintió muy bien lo que me faltaba. Dejó de lado el contrapunto para reforzar primero mis conocimientos armónicos. Me enseñó pues la armonía con un gran rigor. [...] Una vez que dominé eso perfectamente, tomó el contrapunto y me enseñó las reglas muy estrictas. Cuando todo eso estuvo bien sólido y estimó que podía comenzar la composición, me dijo: «He hecho por ti todo lo que un maestro puede hacer por su alumno: te he enseñado todo lo que sabía».

Carta a Franz Hauser, marzo de 1834 (SB, I, 150-151)

Mozart, para quien la suprema dificultad del contrapunto se llegó a convertir en segunda naturaleza, alcanzó así su magnífica independencia; ¿quién pensará en su ilustración al escuchar el *Fígaro*?

La ópera alemana en *Escritos y confesiones* (57)

El contrapunto, en sus diversos frutos y creaciones, es el artístico juego-consigo-mismo del arte, la matemática del sentimiento, el ritmo mecánico de la armonía egoísta. Cuando lo descubrió, el abstracto arte del sonido quedó tan pagado de sí que pretendió que se le tuviera como al único y exclusivo arte autosubsistente y absoluto; y que se le considerara como el arte que no debía agradecer en modo alguno su existencia a ninguna exigencia humana, sino que sólo se la debía *a él mismo*, a su propia esencia divina y absoluta. Lo que es arbitrario se cree también, de un modo completamente natural, que es poseedor por completo de derechos exclusivos. De igual modo, la música únicamente tuvo, por lo demás, que agradecer su comportamiento autónomo a su propia arbitrariedad, pues esas obras de arte mecánico-sonoras y contrapuntísticas fueron totalmente incapaces de estar en consonancia con ninguna de las *exigencias del alma.* Por ese motivo, la música, tan pagada de sí, se convirtió en su perfecta antítesis: de ser un asunto del *corazón* paso a ser un problema del *entendimiento*, de ser la expresión de la ilimitada nostalgia cristiana del espíritu se transformó en el libro de cuentas de la moderna especulación bursátil.

La obra de arte del futuro (77-78)

Hay que haber aprendido todas estas materias, puesto que liberan al compositor de todas sus inhibiciones técnicas y le permiten hacer descubrimientos. Sin embargo, en ningún momento se le ocurriría a un compositor sensato y razonable escribir fugas y dobles contrapuntos canónicos.

Carta a Friedrich Schmitt, Zúrich, 21 de agosto de 1855 (SB, VII, 263)

Mi profesor, después de haberme enseñado los procedimientos más difíciles del contrapunto, me dijo: «Es probable que nunca tengas que escribir una fuga; pero, no importa, aprende a escribirla; serás independiente en el arte y todo lo demás te será fácil».

Carta a Villot (23)

Puede usted creerme, no hay felicidad superior a esa perfecta espontaneidad del artista en la creación, y yo la experimenté al componer mi *Tristán*. Tal vez la debía a la fuerza adquirida en el periodo de reflexión que había precedido. Era una imagen de lo que había hecho mi maestro enseñándome los artificios más difíciles del contrapunto. Me había fortificado, decía él, no para escribir fugas, sino para tener lo que no se adquiere sino por un severo ejercicio: independencia y seguridad.

Carta a Villot (61)

MELODÍA

La melodía es la redención del pensamiento poético infinitamente condicionado, haciéndolo conciencia, profundamente sentida, de la suprema libertad del sentimiento: ella es lo espontáneo querido y hecho presente, lo inconsciente consciente y claramente anunciado, la justificada necesidad de un contenido infinitamente extenso, condensado desde las más vastas ramificaciones hasta la más precisa exteriorización del sentimiento.

Ópera y drama (264)

La armonía y el ritmo son la sangre, la carne, los nervios y los huesos con todas las entrañas, que permanecen ocultos a los ojos que examinan con la mirada al ser humano completo y vivo; por el contrario, la melodía es este mismo ser humano completo, tal como él se presenta a nuestros ojos.

Ópera y drama (114)

La melodía es la figura real de la música.

Ópera y drama (114)

Aquella imagen ondulante reflejada es *la melodía*. En ella, el pensamiento poético deviene en el elemento emotivo espontáneamente conmovedor, al igual que la capacidad musical

emotiva alcanza en ella la facultad de manifestarse precisa y convincentemente como fenómeno humano delimitado con vigor, configurado en una individualidad plástica.

Ópera y drama (264)

Ahora bien, la *melodía*, que al fin se refleja en el espejo de agua del mar armónico del porvenir, es el ojo clarividente con el que esta vida mira a lo alto desde las profundidades del fondo de su mar hacia la alegre luz del sol: mas el *verso*, del que ella es sólo la imagen reflejada, es la poesía más propia del artista del presente, que él creó sólo desde su capacidad más singular, desde la plenitud de su deseo; *y así, al igual que este verso, la obra de arte del anheloso artista del presente, condicionante y llena de presentimientos, se unirá con el mar de la vida del porvenir.*

Ópera y drama (344)

Afirmémoslo sin ambages: la única forma de la música es la melodía. Sin melodía, la música no es pensable, puesto que las dos son rigurosamente inseparables. Cuando se dice que una música es «sin melodía», eso significa que el músico no ha conseguido dominar suficientemente la forma de su pieza para que el sentimiento pueda desarrollarse libremente. Eso no indica, de hecho, más que la ausencia de talento del compositor. Su falta de originalidad lo ha llevado a tejer su pieza de fragmentos melódicos ya escuchados en otra parte, trillados incluso a veces, y que dejan al oído perfectamente indiferente.

La música del futuro (GSD, VII, 125)

Los que lanzan el grito taladrante «¡Melodía! ¡Melodía!» sacan su concepción de la melodía de obras en las que se encuentran ciertamente melodías, pero entrecortadas de pasajes musicales no melódicos. El público italiano, en la ópera, dedicaba su velada a divertirse. Entre las diversiones se encontraba el espectáculo escénico, que se escuchaba a veces entre dos conversaciones. Pero cuando estas conversaciones se retomaban y se iba de palco

en palco, la música seguía: su empleo era comparable al de las «músicas de mesa», tocadas durante las cenas de pompa y cuyo único papel era el de hacer ruido para tapar o animar las conversaciones. Es este tipo de música el que forma el fondo de una ópera italiana mientras que la música que se escucha realmente ya no ocupa más de un doceavo de la partitura.

La ópera italiana, en efecto, debe ofrecer por lo menos un aria que se escuche con placer. Si se quiere que esta ópera tenga éxito, debe tener arias para interrumpir las conversaciones y atraer la atención de los espectadores por lo menos seis veces. El compositor que sabe captar la atención de su auditorio una docena de veces es declarado hombre de genio de prodigioso talento melódico.

Cuando este público se encuentra en presencia de una obra que exige una atención ininterrumpida durante toda su duración, se ve entonces arrancado a todas sus costumbres, puesto que ya no puede reconocer con facilidad su pequeña melodía favorita. Prefería esta pequeña melodía que le parecía de repente como un ennoblecimiento del ruido musical, ruido que, como hemos dicho, hacía la conversación con sus vecinos muy agradable... ¡Pero ahora este ruido lo importuna y, además, tiene la pretensión de ser escuchado! ¿Qué hay de sorprendente entonces en estos gritos redoblados? ¡Que le den su docena o incluso su media docena de melodías, para poder retomar la conversación! ¿No es lo más importante cuando se va a la ópera?

La música del futuro (GSD, VII, 124-125)

La sinfonía es el punto de cumplimiento ideal de la melodía y de la danza. Esta danza que expresa con perfección la música de Beethoven, la forma ideal de la danza es en realidad la acción dramática. Su relación con la danza primitiva es exactamente idéntica a la que existe entre la sinfonía y la simple melodía. El poeta, que ha entendido el inagotable poder expresivo de la melodía sinfónica, va a intentar utilizar los múltiples y delicados matices de esta melodía, puesto que sólo ella puede, ni que sea

con una sola modulación, dar profundidad y emoción a la expresión poética. Ya no se trata aquí desde luego de la melodía de ópera, cuya forma estrecha se le imponía antaño, sino de un secreto. Un secreto que el músico le enseñará mientras le es desconocido: la melodía ofrece posibilidades de desarrollo más rico que la propia sinfonía. Llevado por este misterio, el poeta considerará entonces sus creaciones con una libertad sin límite.

El compositor de sinfonías era aún prisionero de las formas de las danzas, no osaba superar los límites que le imponían. Fue entonces cuando el poeta le gritó: «Lánzate sin temor en las olas infinitas de la música, mano con mano nunca perderemos el vínculo que nos une a lo que es más inteligible al hombre: conmigo tu permanecerás siempre fiel a la acción dramática, al más claro, al más inmediato de todos los poemas.... Abre tu corazón a las melodías, que se desahoguen en ti como un torrente, que inunden tu música. Sólo ellas pueden hacer escuchar mi silencio».

Es verdad que la grandeza de un poeta se mide respecto a su silencio, y la del músico, a su elocuencia. Lo que el poeta calla es inexpresable, es pues la música quien va a revelarlo: este silencio sonoro es la melodía infinita.

La música del futuro (GSD, VII, 128-130)

La gran melodía que concibo abraza la obra dramática entera, pero puesto que ofrece un gran número de detalles infinitamente variados, debe emocionar no sólo al experto, sino también al profano, a aquél cuya naturaleza inocente logra el recogimiento necesario para recibirla.

Debe producir en el alma del oyente un efecto parecido al de un bello bosque bajo el sol poniente. Esta impresión —cada uno podrá analizarla según su psicología— es muy particular: es la percepción de un silencio cada vez más elocuente. El oyente que se pasea en este bosque, subyugado por esta impresión general, se abandona a un recogimiento duradero. Sus sentidos adquieren nuevos modos de percepción; su oído se hace cada vez más penetrante. Distingue las múltiples voces que se despiertan por él

en el bosque, se diversifican, se multiplican. Escucha y cree no haberlas percibido jamás y mientras se multiplican, estas voces innumerables también crecen, de una manera extraña, en intensidad. Él, sin embargo, reconoce en todos estos sonidos, los que se hinchan, los que se aclaran, los que dominan o se apagan, la única melodía del bosque. Esta gran melodía que, desde el principio, le había embargado con una impresión religiosa. En una bella noche, el azul oscuro del firmamento retiene su mirada: se abandona a este espectáculo y las multitudes de estrellas de la bóveda celeste se muestran a él, claras, distintas, brillantes e innumerables. Esta melodía resonará en él eternamente, pero no puede repetirla. Para volverla a escuchar, debe volver a este bosque, debe volver a ver el sol poniente. ¿Y si sorprendiese a uno de estos cantantes del bosque para llevarlo a su casa para aprender un fragmento de la melodía de la naturaleza? ¡Ay, qué podría escuchar entonces si no es... una melodía a la italiana!

La música del futuro (GSD, VII, 131-132)

R. me habla de la manera en la que varios temas se unen en su música; el oído sólo percibe uno, pero el añadido de otros temas como acompañamiento agudiza y agranda inmensamente el efecto de la única melodía que se oye. En el arte poético no habría ningún efecto análogo, con la excepción tal vez de la ambigüedad, el humor, la ironía como los admiramos por ejemplo en el *Don Carlos* de Schiller (escena de Don Carlos y Alba) o el *Torquato Tasso* de Goethe que se basa todo entero en el efecto. La diferencia es que en poesía, se alcanza este objetivo con lo que se silencia en música, con un medio positivo; sólo habría que saber construir los temas, dice R., de manera que la melodía principal se imponga al oído.

Diario de Cosima, 5 de julio de 1870 (I, 254)

Voy a verlo mientras trabaja, cambia el texto en función de la melodía y dice: «Quien primero escribe un buen poema y después hace la melodía, no hará nunca nada bueno. Aquí veo cómo los

coros griegos han podido ser irregulares, también supe que la música se acomodaría a como estructuraba mis Nibelungos.

Diario de Cosima, 16 de marzo de 1871 (I, 370)

Con la canción de Preislied de los *Maestros cantores* también trabajó primero la melodía, y entonces transformó el texto.

Diario de Cosima, 11 de agosto de 1877 (I, 1065)

«No se puede hacer música sin melodía», dice R. en el curso de la conversación, «como no se puede hablar sin ideas, la melodía es la idea de la música». Muchos ejemplos más divertidos de melodías de Meyerbeer, miserables, pobres, avanzan pesadamente de dos compases en dos compases. Sin embargo, R. canta el aria de Don Ottavio y dice: «¡Ah! esto es *melos*, esto es un personaje!»

Diario de Cosima, 13 de marzo de 1878 (II, 57-58)

Entonces se exclama: «Una melodía es algo divino, una esencia de una pureza envolvente y noble, cuando suena algo así, es como si no hubiese habido nada antes, como si todo empezase a respirar».

Diario de Cosima, 21 de octubre de 1878 (II, 205)

R. me anuncia con alegría que ya tiene bastante del texto [...]. Está orgulloso de no tener que cambiar su poema: ayer pensó la melodía del canto de los maestros, que había escrito antes del poema y estaba contento de él. Hoy piensa en las últimas palabras de Sachs y dijo que es uno de esos compositores que imitan.

Diario de Cosima, 17 de febrero de 1879 (II, 306)

Por la noche, tres preludios y fugas de Bach de la segunda parte, tocados muy bien por el Sr. Rubinstein. Del primero (nº14 en fa sostenido mayor), el más bello, dice R.: «Es como la naturaleza, incomprensible y que no puede comprendernos, ¡también es como la melodía infinita!»

Diario de Cosima, 20 de febrero de 1879 (II, 307-308)

Me dice: «Ni te das cuenta de que mis melodías están escritas en un estilo único, tanto que se parecen todas y sin embargo son diferentes. El arte no consiste en alinear, pim, pam, melodías unas tras otras».

Diario de Cosima, 4 de abril de 1879 (II, 325)

Me dice: «En música, la melodía lo es todo, es lo que la línea a la arquitectura – creo que ya he expresado esta idea». En mi opinión, es en *La obra de arte del futuro*, pero él cree que es en su *Beethoven*.

Diario de Cosima, 27 de mayo de 1879 (II, 355)

R. dice: «La música sigue un mal camino; los jóvenes ya no saben escribir ninguna melodía [...]. Es como si huyesen de ella por miedo de que pudiese ser tomada prestada de tal o cual. ¡Siempre es como si siempre fuese necesario recrear el mundo con potencia y pompa! Pero yo me pregunto: ¿dónde está la melodía? En pintura siempre hay la ventaja de la forma, cuando un pintor pinta un gallo, incluso si lo pinta mal, es un gallo, pero aquí ni si quiera hay gallo».

Diario de Cosima, 21 de junio de 1880 (II, 549)

Después toca algunos temas de las sinfonías de Beethoven (el *andante* de las sinfonías en la mayor y en do menor) a Biagino para mostrarle lo que es nuestra melodía y cuánto nos habla «como la idea más grande y más precisa a un poeta».

Diario de Cosima, 24 de octubre de 1882 (II, 1031)

La primera frase de esta sonata en la mayor es un buen ejemplo de lo que yo entiendo por melodía infinita, de lo que es realmente la música, el cambio —cuatro compases, tatata, tatata, cuatro compases más— es del todo delicado, pero en esto Beethoven es único. Cito como ejemplo de esta melodía infinita a Bach, «sí, dice R., es tanto más extraordinario cuanto que eso se

produce de hecho sin melodía, puede decirse verdaderamente que, comparado con eso, la melodía que yo llamaría frase» es una decadencia. Y estos milagros que este pobre hombre puede producir con su peluca en su clavecín, ¡es realmente increíble!»

Diario de Cosima, 14 de noviembre de 1882 (II, 1047)

RECITATIVO

Tampoco ha nacido el recitativo en modo alguno de una presión verdadera para llevar el drama a la ópera como si fuera una invención nueva: mucho antes de que esta melodía canora parlada se introdujera en la ópera, se ha servido de ella la Iglesia Cristiana, para la declamación de pasajes bíblicos en los servicios divinos. La cadencia hablada que en estas declamaciones, según las prescripciones rituales, pronto se hizo estable, banal, reproductora de la palabra sólo en apariencia, pero ya no realmente, más indiferente melódica que expresivamente, pasó por de pronto a la ópera de nuevo moldeada y variada sólo con arbitrariedad musical, así que con el aria, el aire de danza y el recitativo fue fijado el entero aparato del drama musical, y además invariable, por razón de su esencia, hasta la ópera del presente.

Ópera y drama (45-46)

En mi ópera no hay distinción entre las frases «declamadas» y las que son «cantadas» puesto que, para mí, la declamación es canto y el canto, declamación. El corte entre «recitativo» y «aria», un corte muy habitual en la ópera, no tiene razón de ser en mi música. No quiero saber nada del recitativo italiano en el que el compositor casi no se ocupa del ritmo del discurso y abandona su ejecución al buen placer del cantante. Al contrario, cuando el libreto abandona los pasajes líricos para hacer avanzar la acción gracias a un discurso lleno de sentimientos, nunca he renunciado a determinar la declamación con tanta precisión como en los momentos líricos. El que confunde estos pasajes con el recitativo habitual,

modifica y, por consiguiente, deforma arbitrariamente el ritmo que he indicado, desfigura mi música tanto que si intentase modificar lo que fuese (las notas, la armonía) en los pasajes líricos.

Sobre la representación de Tannhäuser (GSD, V, 128-129)

Los cantantes se han acostumbrado a ver en el recitativo una sucesión de sonidos que pueden encoger o alargar a su gusto. Cuando el recitativo empieza en la ópera, es como si se dijesen «alabado sea Dios, por fin nos hemos deshecho de este maldito *tempo* que nos impone una dicción razonable. Ahora podemos nadar a nuestras anchas, y pararnos en la primera nota que llegue hasta que el apuntador nos sople la frase siguiente. El director ya no tiene nada que decirnos y podemos vengarnos de él: le toca bajar su bagueta». [...] En ninguna parte, en mi *Lohengrin*, he escrito la palabra «recitativo» y los cantantes deben ignorar absolutamente que hay recitativos en esta obra. Al contrario, me he esforzado en indicar con precisión cómo cada pasaje debía ser cantado, tanto que los cantantes no deberían tener más que interpretar exactamente las notas según su duración y permaneciendo en el *tempo* indicado.

Haz que los cantantes interpreten lo que consideran en mis óperas como recitativos en el *tempo* decidido que les está indicado. Jugando con los recitativos se puede, según mi experiencia, reducir la duración de la representación en casi una hora.

Carta a Franz Liszt, Zúrich, 8 de septiembre de 1850

Franz Liszt – Richard Wagner Briefwechsel (135-136)

Cuento con todos mis artistas para que acepten que les indique varias cosas que no conocen. La exigencia fundamental es la precisión y la exactitud rítmica. Pido a mis cantantes (desde *Tannhäuser*) que olviden todo lo que concierne al recitativo y que aprendan por el contrario todas las notas exactamente al compás, que le den a cada una su valor melódico para lograr una interpretación precisa.

Carta a Hermann Levi, 18 de mayo de 1876

Al tomar el té dijo que, cuando quería facilitarse el trabajo, compondría un recitativo a partir de las palabras de Wotan «*Seit mein Wunsch es wilb*»*, lo que provocaría un gran efecto, aunque ya no sería arte.

Diario de Cosima, 12 de marzo de 1869 (I, 70)

ÓPERA

La ópera se convirtió en un verdadero caos de elementos materiales revoloteando unos entre otros, sin relación ni vínculo, en el que cada uno podía escoger a su gusto lo que mejor convenía a su facultad de disfrute: las piruetas elegantes de una bailarina, las vocalizaciones peligrosas de un cantante, o el efecto brillante de un decorado, el brillo desconcertante de una orquesta volcánica.

Arte y revolución (GSD, III, 20-21)

Allí donde el edificio de la ópera, planificado de antemano exclusivamente para el lucimiento egoísta de cada una de las artes en solitario, manifestó en él de algún modo las condiciones que hacen posible que la música se entregue por completo al arte de la poesía, allí han conseguido estos maestros [Gluck y Mozart] que su arte se redima en una obra de arte comunitaria.

La obra de arte del futuro (112)

La ópera, en tanto unificación aparente de las tres modalidades artísticas afines, se ha convertido en el punto de reunión de los afanes más egoístas de estas tres hermanas.

La obra de arte del futuro (110)

De este modo, la ópera se convierte en un contrato comunitario entre el egoísmo de las tres artes. El arte del sonido, para conservar su supremacía, llega a un acuerdo con el arte de la danza sobre una determinada cantidad de cuartos de hora que

* *Siegfried*, acto III.

deben pertenecerle a él *en absoluta exclusiva*: durante ese tiempo la tiza de las suelas del calzado tendrá autorización para dictar la ley del escenario, y la música se hará siguiendo el esquema de las oscilaciones de las *piernas*, no el de las oscilaciones del *sonido*; asimismo deberá prohibírsele expresamente a los cantantes que se dejen arrastrar por cualquier movimiento corporal airoso que se les antoje – que le corresponderá exclusivamente al bailarín, mientras que el cantante deberá estar obligado, incluso para conservar la voz, a contener al máximo sus ansias de gesticulación mímica. Por otra parte, el arte del sonido establece con el arte de la poesía, para que ésta quede plenamente satisfecha, que no se hará ningún uso de ella en el escenario, que sus palabras y sus versos no se recitarán a ser posible ni siquiera una vez, para lograr de ese modo que, como texto editado en forma de libro de necesaria lectura posterior, dicho arte sea de nuevo, exclusivamente, literatura, tinta negra sobre papel blanco. Así es como este pacto entre caballeros fue cerrado: cada una de las modalidades artísticas vuelve a ser ella misma y, por entre las piernas que bailan y el libro que contiene el texto, la música flota de nuevo a lo largo y a lo ancho, donde quiere y como quiere, a su aire. – ¡*Este es el fiel retrato de la moderna libertad del arte*! –

La obra de arte del futuro (111)

El error en el género artístico de la ópera consistió en que un medio de la expresión (la música) se convirtió en el fin y que el fin de la expresión (el drama) se ha convenido en el medio.

Ópera y drama (37)

A partir de aquí comienza de la manera más perceptible la curiosa confusión de los conceptos de la esencia de la música por medio del predicado «*dramático*». La música, que, como arte de la *expresión*, sólo puede ser *verdadera* con la máxima plenitud de esta expresión, tiene que aplicarse siempre, según su naturaleza, sólo *a lo que* ella deba expresar: en la ópera, esto es decididamente la sensación de lo hablado y lo representado, y una música que haga

esto con el efecto más persuasivo, es justamente lo que ella puede ser. Pero una música que quiere ser más, que no quiere aplicarse a un objeto expresable, sino desempeñarlo ella misma, es decir, que quiere ser a la vez el objeto, no es ya en el fondo música, sino una quimera fantásticamente abstracta de música y poesía, que en verdad puede ser realizada sólo como caricatura. Pese a todos los esfuerzos en sentido contrario, la música, la realmente eficaz, no ha seguido siendo otra cosa sino expresión; en aquellos esfuerzos por hacer de ella misma el contenido —y en verdad el contenido del drama— se ha originado lo que hemos de reconocer como la decadencia consecuente de la ópera, y con ello como la manifestación palmaria del carácter absolutamente antinatural de este género artístico.

Ópera y drama (52)

Cuando hablamos hoy de música de ópera en sentido propio, no hablamos ya de un arte, sino de un simple fenómeno de la moda. Sólo el crítico, que no siente en sí nada de la imperiosa necesidad artística, puede expresar aún esperanzas o dudas sobre el futuro de la ópera; el artista mismo, en tanto no se degrada a especular con el público, atestigua que él tiene la ópera misma ya por muerta, cuando junto a la ópera busca otras salidas, y en ello se abandona sobre todo a la enérgica participación solicitada al poeta.

Ópera y drama (113)

La ópera ha logrado hacer al pueblo refinado, el elegante populacho, y hace de toda la masa de espectadores un filisteo refinado y populachero, que ahora, bajo las especies del público de teatro, se erige, con sus exigencias vagas, ante el hombre que asume la dirección del establecimiento artístico.

Una comunicación a mis amigos (GSD, IV, 306)

En la ópera, al contrario, la excitación exterior de los sentidos ha triunfado con todas sus consecuencias, hasta el punto de que el placer puramente material de los nervios auditivos tuvo que

convertirse en la intención propia del compositor musical. Un espectáculo no puede cautivar más que si hace penetrar en el corazón una intención poética; para realizar esta intención, toda la imaginación y el alma del espectador deben colaborar en la realización de esta intención. Ahora bien, en el drama esta no está a su disposición, para apoderarse del sentimiento, el mismo medio potente de la seducción que en el drama musical. En la ópera, la intención poética sirve de pretexto; y la intención propia reside en este principio destinado a cautivar el oído y que logra interesar de una manera del todo exterior, sin provocar jamás la simpatía íntima del alma.

Un teatro en Zúrich (GSD, V, 30)

Yo veía en la ópera una institución cuyo destino especial era casi exclusivamente ofrecer una distracción y un divertimiento a una población tan fastidiada como ávida de placeres, pero comprendía que hubiera sido una locura querer volver esta institución hacia un objeto diametralmente opuesto, es decir, aplicarla a arrancar a un pueblo a los intereses vulgares que lo ocupan diariamente para elevarlo al culto y a la inteligencia de lo que el espíritu humano puede concebir de más profundo y de más grande.

Carta a Villot (27)

ÓPERA FRANCESA

Esta gran ópera, rutilante de oro, no es en sí más que una corteza sin sustancia, una exposición pomposa y cantosa de los medios de expresión más materiales sin intención digna de ser expresada. En París, donde este género ha revestido su forma moderna, y desde donde ha emigrado a nuestros teatros, se ha compuesto de todas las artes de la distracción y del lujo que se cultiva, una especie de emanación extremadamente brillante que ha cristalizado en el teatro de la gran Ópera. Todos los ricos y distinguidos que pasan por la prodigiosa ciudad cosmopolita, se

reúnen, empujados por el aburrimiento y la búsqueda del placer, en el recinto suntuoso de este teatro, para procurarse la mayor suma de satisfacciones. El esplendor más sorprendente de los decorados, de la puesta en escena y de los vestidos se despliega con la más sorprendente variedad ante el ojo maravillado, que, de vez en cuando, lanza una mirada concupiscente sobre la más coqueta del cuerpo de ballet más brillante del mundo; una orquesta compuesta por elementos excelentes, como no pueden encontrarse en ninguna otra parte, acompaña en una plenitud ruidosa los cortejos brillantes de multitudes enormes de coristas y figurantes, en medio de los cuales, por fin, los cantantes caros, vestidos especialmente para este teatro, aparecen y reclaman con su virtuosismo el resto de un interés sensual excesivamente tendido.

Como pretexto para estas evoluciones seductoras, se recurre accesoriamente a una intención dramática, que se extrae, como un motivo picante y estimulante, de alguna anécdota escandalosa prestada a la historia, o de una diablería; y todo este ruido, este tintineo, este movimiento y este cante constituye la «gran ópera».

Un teatro en Zúrich (GSD, V, 31)

En Francia, la primera exigencia que se hace al tema de una ópera es que el tema de la pieza debe ser divertido en sí – excepto en el género sublime de la «gran ópera», donde es el ballet quien tiene la labor de divertir. En Italia, al contrario, los libretos son en general bastante insignificantes, el interés del público se dirige hacia el virtuosismo del cantante.

Escribir y componer ópera (GSD, X, 153)

Debemos reconocer bien que nuestra ópera alemana actual no es más que una verdadera chapuza sobre todo si la comparamos con la ópera francesa o italiana. Todo es absurdo en esta ópera e incluso las melodías llenas de originalidad de un músico con dones divinos nos parecen completamente sacrificadas.

Escribir y componer ópera (GSD, X, 166)

TEMPO

Para indicar con una palabra lo que la ejecución de un trozo de música incumbe al director de orquesta, puede decirse que debe, continuamente, indicar exactamente el tiempo; en efecto, en la determinación y elección de éste, veremos, desde luego, si el director ha comprendido o no la obra. El tiempo exacto coloca a los buenos músicos, suficientemente familiarizados con un trozo dado, en el camino de la exacta interpretación, porque supone en quien dirige la orquesta el justo sentimiento de la ejecución. Ahora bien; nos daremos cuenta de la dificultad de determinar el tiempo exacto, si pensamos que esa determinación se funda en la de la buena ejecución en todos sus elementos.

Los antiguos maestros sentían esto tan bien, que, en Haydn y Mozart, la indicación del tiempo era la mayor parte de las veces general: *andante,* en medio de *allegro* y *adagio,* era todo lo que necesitaban, en gradación bien sencilla. En J. Sebastian Bach, la indicación de tiempo falta casi siempre, y tal vez esto sea lo mejor desde el punto de vista musical. Bach pensaba, sin duda: para el que no comprenda mi canto, para quien no sienta ni su carácter ni su expresión, ¿qué significación puede tener esta palabra italiana al principio de mi obra?

Para ceñirme a mi propia experiencia, en mis primeras óperas hube de indicar de una manera explícita y minuciosa los tiempos, fijándolos de un modo invariable (a mi parecer) con ayuda del metrónomo. Cuando en la ejecución de una de estas óperas, «*Tannhäuser*», por ejemplo, yo hacía notar a mis intérpretes que habían entendido algún tiempo de manera absurda, me contestaban siempre que se habían ajustado con el más escrupuloso rigor a mis indicaciones metronómicas. Comprendí entonces la inexactitud de las relaciones de las matemáticas con la música; y después, no solamente he prescindido del metrónomo, sino que me he limitado a indicaciones muy generales para el movimiento principal, no empleando cierta precisión más que en

las prescripciones de modificación del mismo, cosa casi enteramente extraña a nuestros directores de orquesta.

El arte de dirigir la orquesta (19-20)

Se me ha dicho que esta generalidad de mis indicaciones había sumido a los directores en nuevas perplejidades y contradicciones, y que esto reconocía como causa en gran parte el haber empleado en las acotaciones palabras alemanas; acostumbrados a las viejas fórmulas italianas, estos señores no entendían lo que yo había pretendido significar al escribir *maessig* (moderado). Uno de ellos, según decía la *Allgemeine Zeitung,* de Augsburgo, ha hecho durar tres horas la música del *Oro del Rin,* que nunca había llegado a dos horas y media en las interpretaciones ensayadas por mí. Del mismo modo, al darme cuenta de una representación de *Tannhäuser,* me dijeron un día que la obertura, que bajo mi dirección en Dresde había durado doce minutos, había llegado a durar veinte. Claro es que se trataba de verdaderos artesanos de la música, de esos que tienen un incurable terror a medir *alla breve* y que no salen ni a tiros de su compás a cuatro partes, marcadas correctamente, para demostrarse ellos mismos que están allí para algo y que realmente dirigen. Como hayan llegado tales cuadrúpedos, desde el coro de la iglesia de su pueblo, hasta el sitial directivo de nuestros grandes teatros, tan sólo Dios lo sabe. Retardar no es, sin embargo, la costumbre de los elegantes directores de orquesta de nuestro tiempo; tienen más bien una tendencia fatal a la precipitación y a la carrera desenfrenada.

El arte de dirigir la orquesta (20-21)

Para dar una idea de adónde puede llegar este modo vicioso de interpretación, mencionaré solamente los procedimientos usuales en mi preludio de *Los maestros cantores.*

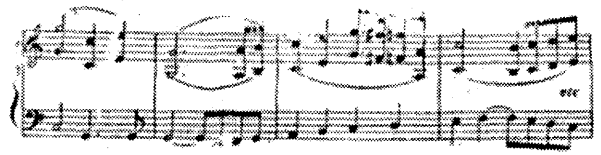
El tiempo principal de este trozo ha sido indicado por mí «muy moderadamente animado»; esto significa poco más o menos, según la antigua terminología: *Allegro maestoso.* No hay

movimiento alguno que necesite más que éste de modificaciones cuando se prolonga, y si el contenido temático se desenvuelve en numerosos episodios, lo que acaece con frecuencia por ser escogido este tiempo preferentemente cuando se manejan combinaciones variadas de motivos de diversa naturaleza, pues por su amplia estructura, en un compás regular de cuatro partes, da una gran facilidad de ejecución para la yuxtaposición de estas modificaciones. Esta medida, en movimiento moderadamente animado, a cuatro partes, es también de las más significativas; puede ser marcada a cuatro, una negra por cada parte, enérgicamente animadas, expresar un allegro vivo, verdadero (tal es mi tiempo principal, que se expresa con la mayor vivacidad en los ocho compases

que conducen de la marcha propiamente dicha al tono de *mi mayor;* puede también considerársela como un semiperíodo compuesto de dos compases a dos tiempos, y esto permite entonces, a la entrada del tema por disminución

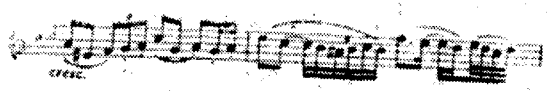
obtener el carácter de un scherzando animado; o también se le puede interpretar *alla breve* (compás binario), y entonces corresponde al antiguo movimiento cómodo (empleado sobre todo en la música religiosa), llamado *Tempo andante,* que se marca correctamente a dos partes con bastante lentitud. En este último sentido, le he empleado a partir del octavo compás, después de la reexposición en do mayor, para la combinación del tema principal

de la marcha con el segundo tema principal en un ritmo el doble más amplio y cantado cómodamente por los violines y violonchelos:



Yo he hecho iniciarse este segundo tema reduciéndolo a un 4/4 puro:

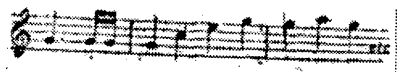
Si se emplea aquí mucha dulzura al tocar, el tema adquiere una expresión apasionada mezclada de agitación (algo así como una declaración de amor murmurada en secreto); para conservar este tiempo su carácter principal de ternura, será necesario retenerlo un poco, porque el movimiento apasionado está ya suficientemente marcado por una figuración más animada. Así se llegará al matiz extremo del tiempo principal en el sentido de la gravedad del 4/4, y, para proceder insensiblemente, es decir, sin desnaturalizar el carácter esencial del movimiento fundamental, un compás con la indicación *poco rallentando* tiene por fin conducir a esta transformación. Inmediatamente, por medio de la progresión cada vez más agitada del motivo siguiente,



matiz de sentimiento expresamente indicado por las palabras «más apasionadamente», me ha sido fácil volver al tiempo principal, bastante animado, utilizándolo como el *andante alla breve* ya mencionado; de manera que ya no tenía que hacer otra cosa sino volver a tomar uno de los matices del tiempo principal, ya

empleado en la primera exposición del trozo. Yo había terminado claramente el primer desarrollo del tema grave de la marcha, por una coda más amplia de carácter cantable, que no podía ser bien interpretada más que en el movimiento *andante alla breve.* Como este *cantabile,* que debe ser tocado con el sonido más lleno posible,

es precedido por una *fanfare* en negras pesantes:



la modificación del tiempo debía, evidentemente, verificarse al fin del movimiento a cuatro partes puro, en las notas más tenidas del acorde dominante que conduce al *cantabile;* pues este movimiento, amplio en notas de medio compás, revela por sí mismo su grado de velocidad por la progresión animada, y, sobre todo, por la modulación; creí, por tanto, poder abandonar la determinación exacta del tiempo al director de orquesta, sin llamar aquí su atención de modo especial; en efecto, en la interpretación de pasajes de este carácter, es suficiente seguir el movimiento natural de los ejecutantes para obtener el calor apetecido; mi experiencia de director me autorizaba a contar con ello con tal certidumbre, que me limité a señalar el lugar en que el movimiento vuelve a su punto de partida, al 4/4 puro, sitio fácil de reconocer por cualquiera regular organización musical, por la nueva entrada del movimiento de negras en la sucesión armónica. En la conclusión del preludio, este 4/4 amplio reaparece con la misma evidencia al volver la enérgica e imponente *fanfare-marcha,* a la cual se añade un diseño en figuras de doble rapidez, de manera que termine el tiempo exactamente lo mismo que ha comenzado.

El arte de dirigir la orquesta (78-82)

R. se exclama de nuevo: «¡No dejaré a nadie tras de mí que conozca mi *tempo*!»

Diario de Cosima, 21 de noviembre de 1878 (II, 236)

Hablamos mucho de música [...]. Todo, todo está en el genio, incluso si el *tempo* no es bueno, todo está en el poder del genio sobre los hombres.

Diario de Cosima, 26 de diciembre de 1878 (II, 272)

Por la noche, charla con el amigo Rubinstein. De la transfiguración de Isolda, omisiones sobre el *tempo*, ¡que es casi inconcebible!

Diario de Cosima, 11 de junio de 1879 (II, 364)

ORQUESTA

Desde siempre habíamos compadecido a los infelices que, tanto en jardines como en salas, estaban necesitados, o sentían la preferencia absoluta, de permanecer en la proximidad inmediata de la orquesta; no podíamos comprender cómo podía causarles alegría ver la música en vez de oírla; pues no podíamos explicarnos de otra manera la tensión con la que, inmóviles y fijos, contemplaban los diversos movimientos de los músicos, si bien seguían especialmente con entusiasmado interés al timbalero, cuando él, después del silencio medido con cautelosa medrosidad, se arrancaba al fin con una cooperación excitante. Nos habíamos puesto de acuerdo en que no había nada más prosaico y deprimente que la visión de las mandíbulas horriblemente hinchadas y de las desfiguradas fisonomías de los vientos, de los antiestéticos hormigueos de los contrabajos y violonchelos, sí, incluso del aburrido tirar de un lado a otro de los violines, cuando se trata de escuchar la ejecución de una bella música instrumental. Por esta razón nos habíamos situado de tal manera que podíamos

oír los más suaves matices en la interpretación de la orquesta, sin que su vista tuviera que perturbarnos.

Una velada feliz en *Un músico alemán en París* (62-63)

La orquesta es, por decirlo así, el dominio del sentimiento infinito, universal, sobre el que puede crecer el sentimiento individual de cada actor en su mayor perfección: resuelve por decirlo así el suelo árido, inmutable, del escenario real en una superficie amueblada, flexible, maleable, etérea, cuyo fondo insondable es el mar del propio sentimiento.

Arte y revolución (GSD, III, 157)

Ahora bien, en su soledad, la música se ha forjado un órgano capaz de la más inconmensurable de las expresiones, y ese órgano es la *orquesta*. El lenguaje sonoro de Beethoven, introducido en el drama por la orquesta, es un momento completamente nuevo en la obra de arte dramática. Del mismo modo que la arquitectura y, sobre todo, la pintura escénica de paisajes son capaces de situar en el entorno de la naturaleza física al artista dramático que representa, y de darle, desde el inagotable manantial de la manifestación natural, un trasfondo siempre rico y lleno de conexiones – así también al ser humano individual que actúa le ha sido concedido como base en la orquesta, cuerpo vivo de armonía inconmensurablemente diversa, la inagotable fuente, por así decirlo, del elemento artísticamente humano de la naturaleza. La orquesta es, en cierta forma, el suelo del sentimiento universal e infinito, desde el que el sentimiento individual del actor individual es capaz de crecer hasta su plenitud suprema; la orquesta transforma de algún modo el rígido e inmóvil suelo del escenario real en una superficie etérea, receptiva, fluida y apacible, cuyo insondable fondo es el mar del sentimiento mismo. De esa forma la orquesta se asemeja a la *tierra* que le daba a Anteo, apenas con tocarla con sus pies, nueva fuerza de vida inmortal. Perfectamente contrapuesta, como corresponde a su esencia, a la naturaleza escénica que rodea al actor, y por eso mismo

ocupando también con gran acierto, en un primer término profundo y excavado, un lugar que se encuentra fuera del marco escénico, la orquesta, no obstante, lleva también a cabo simultáneamente la perfecta clausura de ese entorno escénico actoral, complementándolo, logrando que el inagotable elemento *físico* de la naturaleza alcance el igualmente inagotable elemento artísticamente *humano* del sentimiento, y que reunidos envuelvan al actor, como un anillo atmosférico compuesto por los elementos de la naturaleza y el arte. En esa atmósfera el actor, como un cuerpo celeste, se mueve con seguridad, en total plenitud, siendo capaz de transmitir desde ella en todas direcciones, simultáneamente, sus sentimientos e intuiciones, que llegan de esa forma a lo infinito, a lejanías, por así decirlo, sumamente inconmensurables, del mismo modo que un cuerpo celeste emite sus rayos de luz.

La obra de arte del futuro (149-150)

En la orquesta, la armonía desnuda, de ser algo sólo pensado por el poeta en beneficio de la armonía y no realizable en el drama por la misma masa de sonido cantado en que aparece la melodía, deviene en algo real y especialmente capacitado, por cuyo auxilio llega a serle factible en verdad al poeta el drama perfecto.

La orquesta es el pensamiento realizado de la armonía en su más alta y viva movilidad. Es la condensación de los miembros del acorde vertical para la manifestación independiente de sus inclinaciones de parentesco en una dirección horizontal, en la que se extienden con la más libre capacidad de movimiento, con una capacidad de movimiento que le ha sido prestada a la orquesta por su creador, el ritmo de la danza.

Ópera y drama (286)

La *orquesta* posee innegablemente una *capacidad lingüística*, y las creaciones de nuestra música instrumental nos lo han revelado. En las sinfonías de Beethoven hemos visto desarrollarse esta

capacidad parlante hasta [alcanzar] una altura desde la que [la orquesta] se sintió obligada a expresar incluso lo que ella no puede expresar justamente según su naturaleza. Ahora, cuando en la melodía de verso hablado le hemos proporcionado precisamente lo que ella no podía expresar, y [cuando] como portadora de esta melodía emparentada con ella le hemos asignado la actividad en la que —plenamente tranquilizada— aún debe expresar justamente sólo lo que ella puede expresar según su naturaleza, tendremos que indicar claramente esta capacidad lingüística de la orquesta, que es la capacidad de la manifestación de lo *inexpresable.*

Ópera y drama (293)

La orquesta expresa la sensación misma de expectación que nos domina antes de la aparición de la obra de arte; siempre según la dirección que corresponde al propósito poético, [la orquesta] guía y excita nuestra sensibilidad general, expectante, hasta un presentimiento que tiene que llenar finalmente una aparición determinada, exigida como necesaria.

Ópera y drama (313)

La orquesta, como vimos, es este órgano parlante completivo en todo momento de la unidad de la expresión, que, por medio de su capacidad de manifestación musical del recuerdo o del presentimiento, allí donde la expresión del lenguaje de los sonidos verbal de los personajes dramáticos desciende como órgano del entendimiento, para la más clara precisión de la situación dramática, hasta la exposición de su parentesco más reconocible con la expresión de la vida corriente, equilibra la expresión rebajada del personaje dramático de manera que el sentimiento excitado permanece siempre en su elevada disposición anímica y nunca tiene que transformarse, por medio de un descenso semejante, en una pura actividad intelectiva. La misma altura del sentimiento, de la que éste jamás debe descender, sino a la que siempre debe subir, se determina por la misma altura de la

expresión, y por ésta [expresión se determina] la igualdad, esto es: la unidad del contenido.

Ópera y drama (317)

La orquesta, según la función que le hemos prestado, estaba destinada en su capacidad de expresión de lo inexpresable sobre todo a apoyar, explicar y en cierto modo hacer posible el gesto dramático, de tal manera que lo inexpresable del gesto llegara a sernos plenamente inteligible por medio de su lenguaje. Con ello, a cada momento toma parte incansable en la acción, en sus motivos y [en su] expresión; y su manifestación no debe tener en *sí*, por principio, una forma predeterminada, sino que debe conseguir su forma más conveniente por su significación, por su actitud participante en el drama, por su compenetración con el drama. Piénsese ahora, por ejemplo, en un gesto apasionadamente enérgico del actor, que se manifiesta de improviso y desaparece en seguida, acompañado y expresado por la orquesta justamente como este gesto lo precisa: en una concordancia perfecta, este proceder común ha de ser de un efecto conmovedor, determinante con seguridad. Pero ahora el gesto condicionante no tiene lugar en la escena, y percibimos al actor en una posición indiferente cualquiera: ¿no nos parecerá ahora un arrebato de la demencia del compositor la tempestad orquestal desencadenada de repente y desaparecida bruscamente?

Ópera y drama (336)

La orquesta llegará (con el drama tal como lo concibo) a una relación un poco análoga a la del coro trágico de los griegos con la acción dramática. El coro estaba siempre presente, los motivos de la acción que se realizaba, se desarrollaban a su vista, y trataba de sondear esos motivos para formar juicio sobre la acción. Solo que el coro no tomaba generalmente parte en el drama sino por sus reflexiones, permaneciendo extraño a la acción lo mismo que a los motivos que producían. La orquesta del sinfonista moderno, por el contrario, está mezclada a los motivos de la acción por una

participación íntima; porque si por una parte, como cuerpo de armonía sólo hace posible la expresión precisa de la melodía, por otra parte mantiene el curso de la melodía misma de manera que los motivos se infiltran en el corazón con la más irresistible energía. Si consideramos, y conviene hacerlo, como la forma artística ideal la que puede ser enteramente comprendida sin reflexión y que hace pasar rectamente al corazón la concepción del artista en toda su pureza; si reconocemos esa forma ideal en el drama musical que satisface a las condiciones mencionadas hasta aquí, la orquesta es el maravilloso instrumento por medio del cual sólo esta forma es realizable. Enfrente de la orquesta y de la importancia que ha tomado, el coro al cual la ópera ha otorgado un lugar en la escena nada conserva de la significación del coro antiguo; eso salta a la vista; sólo puede ser admitido a título de personaje activo y donde no es necesario con tal misión sólo puede ser un obstáculo, porque su participación ideal en la acción ha pasado por completo a la orquesta.

Carta a Villot (80-81)

PIANO

En toda mi vida nunca aprendí a tocar el piano. Así, pues, yo tocaba para mí exclusivamente, nada que se pareciera a una obertura, con la más horrible digitación. Me era imposible tocar un pasaje limpiamente y por este motivo cogí horror a las fugas.

Esbozo autobiográfico en *Escritos y confesiones* (90)

El más antiguo, más auténtico y más bello órgano de la música, el órgano al que nuestra música debe su sola existencia, es *la voz humana*; de la manera más natural ésta fue imitada por el *instrumento de viento*, y éste de nuevo por el *instrumento de cuerda*: el sonido sintónico armonioso de una orquesta sinfónica de instrumentos de viento y cuerda fue imitado otra vez por el *órgano*; pero el poco ágil órgano fue reemplazado finalmente por

el piano, fácil de manipular. Con esto advertimos en primer término que el órgano original de la música fue cayendo lentamente, desde la voz humana hasta el *piano*, en una falta de expresión cada vez mayor. Los instrumentos de la orquesta, que ya habían perdido el timbre de la voz, podían imitar aún de manera muy suficiente el sonido humano en su infinitamente diversa y vivamente cambiante capacidad de expresión; los tubos del órgano podían retener este sonido sólo según su duración, pero ya no según su expresión cambiante; hasta que al fin el piano mismo indicaba ya sólo este sonido, pero cedía a la fantasía auditiva el imaginarse su cuerpo real. Así tenemos en el piano un instrumento que sólo describe la música.

Ópera y drama (129-130)

El piano (muy importante). Abstracción progresiva: voces humanas, instrumentos (voces humanas abstractas, imitadas), piano, abstracción de la orquesta a favor del egoísmo.

Aforismos de los años 1849-1851 (SS, XII, 273)

Conoces mi manera infame de tocar el piano, no puedo dominar nada si ya no me he hecho una representación interior. Sin embargo, lo que me he apropiado con la vista no es suficiente para hacerme una idea precisa de la pieza.

Carta a Hans von Bülow, Zúrich, 26 de octubre de 1854 (SB, VI, 258)

Acabar la *Valquiria* (la obra más trágica que he concebido jamás) va a costarme mucho y debo tener mucho cuidad en reencontrar las impresiones sublimes necesarias para mi trabajo. Sólo tú puedes ayudarme. La idea de poder llevar a cabo este trabajo contigo es mi única esperanza. Además, soy totalmente incapaz de tocar la obra al piano: sólo tú puedes tocármela. [...] ¡La mayor desgracia me hace tan egoísta!

Carta a Franz Liszt, Zúrich, 13 de septiembre de 1855

Franz Liszt – Richard Wagner Briefwechsel (444)

Deberías verme aquí, sentado, cuando pienso «sin embargo esto debe funcionar» después me levanto para ir al piano, a reunir algunas ideas miserables y acabar por abandonar todo como un idiota.

Carta a Franz Liszt, Lucerna, 8 de mayo de 1859
Franz Liszt – Richard Wagner Briefwechsel (620)

El piano es un instrumento de la mayor importancia en el desarrollo de la música polifónica moderna. [...] Un músico bien formado no sólo es capaz, gracias al piano, de hacerse una idea de las músicas más complejas, sino que también puede dar de ella una imagen abstracta, una reducción. [...] Es un instrumento que permite expresar claramente la idea de una obra moderna; no puede uno pues sorprenderse de que se haya convertido en el instrumento capital para el que nuestros más grandes maestros han escrito un buen número de sus más bellas e importantes obras. Así, si queremos hacer una síntesis de la música alemana, situaremos las Sonatas de Beethoven al lado de sus sinfonías y diremos que, desde el punto de vista de la enseñanza, ningún método será más provechoso para el estudiante que el de aprender la interpretación de una sonata: desarrollará así su facultad de apreciar la de una sinfonía. [...]

Gracias al piano, el director de orquesta o de coro se prepara mejor para dirigir. El conocimiento de los instrumentos de la orquesta, de su extensión, de su técnica, lo adquirirá escuchando buenas ejecuciones, con la partitura en la mano. Por el contrario, su colaboración en las clases de canto estará llena de enseñanzas. En una palabra, con el piano logrará el mayor dominio de las grandes obras y podrá ofrecer la mejor ejecución posible.

Informe a su majestad el rey Luis II de Baviera (GSD, VIII, 149-151)

Cuando estamos solos, toca el piano y dice que el sonido mantenido por el pedal siempre le gusta, es como una llamada en un valle.

Diario de Cosima, 17 de febrero de 1881 (II, 694)

Sobre el toque de Rubinstein [...], R. me dice: «¡Todo este trabajo al piano es absurdo!»

Diario de Cosima, 25 de septiembre de 1882 (II, 1006)

Al principio de la horrible noche del lunes, se exclama R. en la cama: «¡odio a todos estos pianistas, todos ellos son para mí el Anticristo!»

Diario de Cosima, 20 de diciembre de 1882 (II, 1076)

CONSERVATORIO

El nombre de «conservatorio» dado a una escuela indica bien la labor que le es asignada: «conservar» el estilo clásico transmitiendo fielmente la manera de tocar las obras. En Italia se fundaron los primeros conservatorios de música, en una época en la que la música vocal italiana había alcanzado, especialmente en la ópera, un desarrollo tan grande que hoy, cuando está en total decadencia, sus formas se mantienen casi intactas.

Del mismo modo, el célebre Conservatorio de París se ha establecido para mantener la declamación musical clásica, según el gusto francés, así como las obras de los grandes maestros que habían llevado el estilo francés (de naturaleza compuesta) a su apogeo.

Las tradiciones de interpretación, conservadas y enseñadas en los conservatorios, provenían de las más grandes instituciones musicales que habían producido los más grandes artistas. Así, en los conservatorios de Nápoles, Milán y París recogieron sus tradiciones nacionales de los teatros de San Carlo y della Scala o de la Academia de Música, tradiciones que resultaban de la confrontación de las formas clásicas y del gusto nacional.

Informe a Su Majestad el rey Luis II de Baviera (GSD, VIII, 125-126)

Si consideramos ahora los innumerables conservatorios fundados en Alemania, hay que reconocer su fracaso, su

inutilidad y explicarlo: si en Italia y Francia, los conservatorios recibieron de los principales teatros una tradición a perpetuar, en Alemania no había ningún estilo clásico que conservar. Este estilo es totalmente desconocido y jamás ha sido ofrecido al público por nuestras grandes instituciones.

Informe a Su Majestad el rey Luis II de Baviera (GSD, VIII, 125-126)

Ante este fenómeno, qué decir si no es plantear esta pregunta: «¿cuál es la tradición interpretativa que un "conservatorio" alemán debe "conservar"?»

Informe a Su Majestad el rey Luis II de Baviera (GSD, VIII, 128)

Únicamente la inteligencia del mélos nos da el verdadero movimiento: estos dos elementos son inseparables; el uno condiciona al otro. Y si no temo, formulando un juicio sobre la manera de ser interpretadas la mayor parte de las veces entre nosotros las obras clásicas, decir que es defectuosa en grado considerable, es porque no temo añadir *que nuestros directores de orquesta no comprenden el tiempo exacto, por la razón de que no comprenden el canto.* Aún no he hallado en Alemania un solo director de orquesta capaz de cantar realmente, con una voz cualquiera, no importa si mala o buena, una sencilla melodía; la música es para ellos algo abstracto asimilable en cierto modo a la gramática, la aritmética y la gimnasia. Se comprende fácilmente que con semejantes enseñanzas se pueda llegar a ser un buen profesor de conservatorio o de otro cualquiera establecimiento de gimnástica musical; pero sería milagroso que por ese camino se llegara a infundir alma y vida en una ejecución musical.

El arte de dirigir la orquesta (19)

Sobre la total inutilidad de los conservatorios: «¡Lo que uno no aprende por sí mismo, ciertamente no lo aprenderá allí!»

Diario de Cosima, 28 de octubre de 1822 (II, 1034)

3. COMPOSITORES: AFINIDADES Y HOSTILIDADES

COMPOSITOR

Los músicos son así: ¡seres extraños!

Diario de Cosima, 7 de marzo de 1878 (II, 54)

Es imposible apreciar en su justo valor la importancia de los grandes creadores si se olvida que el arte es fundamentalmente un artesanado artístico. Miles de gentes pueden aprender este artesanado, convertirse incluso en maestros, sin tener jamás la menor idea de lo que es el genio ni incluso tocar con el dedo el ideal artístico.

Censuras (2. Ferdinand Hiller) (GSD, VIII, 213)

Verdaderos músicos han recibido de la naturaleza un talento real para tal o cual instrumento, se han convertido en «genios» y componen como Haydn, Mozart y Beethoven. Han retomado las formas que estos grandes maestros han dejado e incluso —desde que Mendelssohn ha proporcionado el modelo— escriben oratorios y todo tipo de Salmos bíblicos absolutamente como si ellos mismos fuesen comparables a estos grandes maestros... cierto no por su talento, sino sin duda, en su profesión.

Esta aberración se explica por las condiciones, viejas como el mundo, que se imponen a los candidatos en ciertas plazas de director de orquesta o de maestro de capilla. Exigen que sean capaces de proporcionar música para ciertas celebraciones oficiales. En otro tiempo —en la época en la que héroes como Händel daban bajo su nombre una cantata compuesta a veces con prisa con fragmentos antiguos e incluso piezas de otros compositores— estas condiciones eran razonables y daban fe de un innegable sentido práctico. Hoy, sin embargo, se han hecho tan absurdas que todo director de orquesta o maestro de capilla

se cree obligado a pasar tanto ante los ojos de sus amigos como de sus superiores por un compositor importante. Es olvidar que lo que se pide hoy a estos señores es saber dirigir convenientemente las obras verdaderamente musicales, una labor importante para la que en estos días se olvida de prepararse bien. [...] Componer se aprende hoy rápidamente y sin dificultad, pero componer de tal manera para la celebridad viene sin dificultad y rápidamente, eso es lo que sigue siendo horriblemente difícil. La mayoría de compositores se contentan con una fama local, lo que explica que muy a menudo el pronombre posesivo «nuestro» preceda a las dos palabras «maestro genial».

Censuras (2. Ferdinand Hiller) (GSD, VIII, 214-215)

Mas ha de saberse ahora lo que ha de entenderse por un músico alemán; raramente se halla que el miembro más corriente de una orquesta debe saber tan sólo aquel instrumento para el que él es empleado; se puede suponer que, por término medio cada uno posee el mismo dominio de al menos tres instrumentos. Y lo que es más: por lo común cada uno es también compositor y no un mero empírico, pues ha aprendido armonía y contrapunto desde la base.

Sobre la naturaleza de la música alemana en *Un músico alemán en París* (81)

¿Cómo es posible que a los oyentes de una sinfonía de Beethoven se les ofrezca al mismo tiempo composiciones musicales de la más categórica vaciedad?

Carta a Theodor Uhlig, 15 de febrero de 1852 (SB, IV, 287)

«Ah, no soy compositor, dice, quería aprender suficiente para componer *Leubald und Adelaïde*; y ahí me he quedado, sólo los temas han cambiado».

Diario de Cosima, 31 de enero de 1870 (I, 193)

Hoy temprano dijo que quería comparar su obra con la de los demás compositores y ver, si no había diez veces más música en

la suya. Esto aún no lo ha apreciado nadie. Por eso cree de buena gana que sus cosas todavía tienen un gran futuro.

Diario de Cosima, 18 de febrero de 1879 (II, 307)

BACH

Las más grandiosas composiciones de este género [motetes] se las debemos a Johann Sebastian Bach, al igual que éste tiene que ser contemplado en general como el compositor eclesiástico protestante más grande.

Sobre la naturaleza de la música alemana en *Un músico alemán en París* (85)

La música de las pasiones, propia casi exclusivamente del gran Johann Sebastian Bach, tiene como fundamento la historia de los sufrimientos del Salvador tal como está escrita por los evangelistas; está compuesto todo el texto palabra por palabra; pero además, en pasajes aislados de la narración y en los momentos adecuados de los mismos, se intercalan versos relacionados procedentes de los cantos eclesiásticos, incluso el propio coral en los pasajes más importantes, que también era cantado realmente por la comunidad congregada. De esta manera una ejecución de una tal música de la pasión se convertía en una gran solemnidad religiosa, en la que tenían igual parte tanto los artistas como la comunidad. ¡Qué riqueza, qué plenitud de arte, qué fuerza y claridad, y aun así qué pureza sin ostentación nos hablan desde estas obras maestras! En ellas ha tomado cuerpo el entero ser, el entero contenido de la nación alemana, lo que ha de considerarse tanto más justificado cuanto creo tener demostrado cómo estas grandiosas producciones artísticas procedieron del corazón y de las costumbres del pueblo alemán.

Sobre la naturaleza de la música alemana en *Un músico alemán en París* (86)

Lejos, muy lejos de la ópera y formando esa rama de la música que los italianos abandonaron por completo al nacer la

ópera, la música propiamente dicha se desarrolló en Alemania desde Bach hasta Beethoven, alcanzando aquella altura, aquella maravillosa riqueza que todo el mundo ha reconocido.

Carta a Villot (16)

Si se quiere una imagen elocuente de las cualidades maravillosas, del poder y del significado del espíritu alemán, hay que buscarla en este prodigio musical, Sebastian Bach. Él solo tiene el condensado de la vida del espíritu alemán durante este periodo horrible que vio dormirse completamente el pueblo de este país.

Vean su cabeza oculta bajo esta increíble peluca, vean este maestro que ha pasado su vida como miserable cantor y organista, yendo de una pequeña ciudad de Turingia a otra (¡y de las que aún apenas se conoce el nombre!), véanlo, nombrado en plazas ingratas que no aportaban nada, se le concedía tan poco interés que se necesitó un siglo entero para arrancar sus obras del olvido. Vean por fin lo que ha construido el increíblemente gran Sebastian! ¡Es imposible describir la riqueza, alabar el aspecto sublime, admirar la grandeza que engloba todo! No: nada puede comparársele.

¿Qué es alemán? (GSD, X, 46-47)

Como, desde hace algún tiempo, los bellos espíritus creen haber dicho de Beethoven todo lo que podía decirse, ahora se ocupan de Sebastian Bach. ¡Como si fuese más fácil aclarar el enigma que es para nosotros, el misterio más maravilloso de todos los tiempos!

Para comprender la música de Bach se necesita una educación tan específica y profunda que los que creen al público maduro para escucharlo no saben lo que hacen. Incluso si se deja de lado el carácter de esta música, tenemos que reconocer que su ejecución es uno de los problemas más arduos, puesto que la «tradición» no puede sernos de ninguna ayuda. Según lo que sabemos de la manera en la que el propio Bach tocaba sus obras, es seguro que no disponía de los medios necesarios para la

ejecución perfecta (es además la suerte de todos nuestros maestros alemanes).

Conocemos los medios sencillos y las circunstancias en las que Bach tuvo que hacer oír sus obras, incluso las más difíciles. Eso debería hacernos comprender por qué mostró tanta resignación e indiferencia respecto a la ejecución de su música cuya proporción está siempre relacionada con lo más profundo del alma. La labor de quienes han recibido una educación artística elevada y completa es la de encontrar y establecer para las obras de este músico extraordinario la mejor manera de tocar para que emocionen a los oyentes y puedan así ser reveladas al público.

Informe a Su Majestad el rey Luis II de Baviera (GSD, VIII, 148-149)

El lenguaje musical de Bach se forma en un periodo de nuestra historia de la música en el que el lenguaje musical en general se esforzaba aún por adquirir la facultad de una expresión más individual y más cierta, [...] fue con Bach, y gracias a la fuerza inmensa de su genio, que encontró por primera vez su expresión puramente humana. El lenguaje de Bach es el lenguaje de Mozart y el de Beethoven, lo que la Esfinge egipcia es a la estatua griega: así como la Esfinge con figura humana se esfuerza todavía por despojarse de la forma animal, así también la noble cabeza de Bach se esfuerza por desembarazarse de la peluca.

El judaísmo en la música en *Recuerdos de mi vida y otros escritos* (199)

Pedí un día a uno de los viejos músicos y camaradas más notables de Mendelssohn (a aquel a quien ya he aludido a propósito del *tempo di menuetto* de la octava sinfonía) que interpretase el octavo preludio y fuga de la primera parte de *El clave bien temperado* (mi bemol mayor), porque este trozo ha producido siempre en mí un mágico efecto; rara vez he experimentado, lo confieso, tal estupor, como cuando hubo accedido graciosamente a mi petición. No fue cosa de recordar entonces el sombrío gótico germánico ni otras niñerías por el estilo; al contrario, el trozo fluía de las manos de mi amigo sobre

el teclado con una «serenidad griega»; a fuerza de candor, yo no sabía donde me hallaba y me veía inconscientemente transportado a una sinagoga neogriega, de donde se habían eliminado cuidadosamente todos los enérgicos acentos del Antiguo Testamento de la liturgia musical. Esta interpretación singular me resonaba aún en los oídos cuando, un día, pedí al fin a Liszt que purificase mi sentimiento musical de la penosa impresión: interpretó el cuarto preludio con fuga (en *do sostenido menor*). Yo no sabía muy bien lo que podía esperar de Liszt al piano; pero lo que oí entonces no lo hubiese esperado del mismo Bach, a pesar de que yo conocía bien las obras del viejo maestro. Comprendí entonces lo que es el estudio en relación con la inspiración: en la interpretación de esta fuga única, Liszt me reveló a Bach por completo, y desde entonces sé infaliblemente a qué atenerme con respecto al gran maestro; desde este punto de partida, abarco su gigantesca obra en todas sus partes, y creo poder resolver vigorosamente la menor vacilación, la menor duda que sobre él se suscite. Lo que sé también es que los otros no comprenden nada del Bach que guardan celosamente como de su propiedad; a quien lo dude, no haré sino decirle: ¡Hacedles que interpreten a Bach!

El arte de dirigir la orquesta (67-68)

Beethoven encontró al único compañero ante el que podía inclinarse con respeto y del que podía recibir la revelación del más profundo secreto de su propia naturaleza: Bach. Si hay que reconocer a Haydn como el maestro de su juventud, fue el gran Sebastian Bach quien fue su guía durante toda su vida artística.

La obra maravillosa de Bach se convirtió para Beethoven en su Biblia: leyó en ella el enunciado de su fe, olvidando el mundo de los sonidos que ya no podía escuchar. En esta obra estaba escrita la fina palabra del enigma de su sueño interior.

Beethoven (GSD, IX, 95)

Hablamos de mi padre, R. dice: «Gracias a él supe por primera vez lo que era Bach».

Diario de Cosima, 16 de agosto de 1859 (I, 141)

La fuga de Bach es como un gran árbol, tan sublime y también tan conmovedora, pero de una manera totalmente diferente a la del corazón humano.

Diario de Cosima, 12 de marzo de 1869 (I, 70)

Entonces R. toma el motete *Als Christus zum Jordan kam* – nos emociona profundamente, «lo principal aquí es que la gente se ponga cómoda, que la devoción salga directamente del corazón, y este propósito ensancha el poder del artista».

Diario de Cosima, 13 de julio de 1869 (I, 129)

Más tarde tocó una pieza de Bach y dijo: «Ciertos rasgos de Bach sólo pueden explicarse porque era un gran improvisador y quería conservar lo que le llegaba fácilmente».

Diario de Cosima, 12 de noviembre de 1869 (I, 169)

Al final de la tarde, al hablar de una cantata fúnebre de Bach, dice R.: «Bach y Durero son dos seres parecidos, tienen el sentido del dolor interior en el mismo grado y también el mismo interés por la ornamentación misteriosa y fantástica».

Diario de Cosima, 7 de febrero de 1870 (I, 196)

¡Finalmente llegamos, Dios sabe cómo, a las fugas para órgano de Bach! [...] Y entonces estuvimos en el más amplio terreno de observaciones y asombros. [...] R. dice: «La música de Bach es precisamente una idea del mundo, sus figuras desprovistas de sentimiento, son insensibles como la propia naturaleza. Nacer y morir, el viento, la tormenta, el sol, todo ocurre como en una figura. El individuo es el tema, siempre extraordinariamente bello y lleno de sentimiento en Bach, permanece en pie en este vaivén como la fe protestante. Una

imagen de la coexistencia de las dos cosas nos la da Mozart en *La Flauta Mágica*, donde los dos guías de Tamino le cantan la errancia y el esfuerzo sin fin: esto podía haberlo sentido Bach.

Diario de Cosima, 12 de febrero de 1871 (I, 356)

En la mesa [...] llega a hablar de las fugas de Bach, de las cuales la mayoría apenas modula: «es como una construcción del mundo, que se mueve según una única ley eterna, sin afecto, el sufrimiento del mundo también está ahí incluido, pero no del mismo modo que en la demás música». Así, en el preludio de *Parsifal* él también ha hecho una sola gran modulación.

Diario de Cosima, 9 de junio de 1878 (II, 113)

Por la noche, hace un poco de música, a partir de sus *lieder Stehe still, Der Tannenbaum, Album-Blatt für Betty Schott*, entonces toca el preludio de Bach.

Diario de Cosima, 11 de noviembre de 1878 (II, 226-227)

Tras la comida tiene tiempo para hablar de nuevo de Bach y dice: «Todo está en germen ahí, lo que crecerá en un exuberante suelo como la imaginación de Beethoven, Bach lo ha puesto por escrito inconscientemente como en un sueño; la melodía infinita ya está ahí prefigurada». Querría poder tocar el piano para interpretar a Bach él mismo.

Diario de Cosima, 13 de noviembre de 1878 (II, 229)

Al final de la noche, toma el *Clave bien temperado* de Bach y toca varias piezas, «esto es música», exclama al final de un preludio, «Musik eo ipso». – «¡Una única naturaleza!», exclama después de otro, «y los acentos están ahí. Lo sabía, aunque no hubiese ningún *sforzati*, ninguna indicación». R. considera el *Clave bien temperado* como la quintaesencia de Bach.

Diario de Cosima, 14 de diciembre de 1878 (II, 259)

Por la noche, de nuevo Bach [...]. Del preludio nº7 (mi bemol mayor) dice: este es Wotan, hay que tocar esto violentamente. La fuga que sigue es el apaciguamiento, la buena mujer, que se viste bien, tranquiliza a su marido. Del octavo preludio dice R.: «lo toco aún más como un claro de luna, para mí aún no se acaba el crepúsculo». R. considera la fuga que sigue como la más curiosa, es la más artística y poética; «hay *stretti*, aumentaciones y acentos». Para él es la esencia de la fuga, lo había mostrado en su cuaderno de fugas, que lamenta haber perdido. – Y cuando han sido tocados estos seis preludios y fugas como hoy, R. se exclama: «Es la esencia misma de la música, todo lo que hacemos es música usada; un rondo de Hummel, por ejemplo, es Bach diluido; como cuando se diluye la esencia de la rosa cuando uno se acostumbra a su fragancia».

Diario de Cosima, 18 de diciembre de 1878 (II, 264)

«¡Como si se pudiese imitar a Bach!» R. deplora que mi padre escriba oratorios.

Diario de Cosima, 18 de enero de 1879 (II, 293)

Miramos el retrato de Bach en la edición francesa (de Czerny) del *Clave bien temperado*. R. dice: «Es absolutamente el rostro de un músico, como Mozart y Beethoven son hombres de corazón».

Diario de Cosima, 21 de junio de 1879 (II, 370)

R. pide al Sr. Rubinstein que nos toque una fuga de Bach. Para nuestra mayor alegría, escoge la Fuga en si menor (para órgano). «¡En esta música hay fuerzas elementales, como planetas, pero que tienen alma! Bach es el músico absoluto».

Diario de Cosima, 18 de noviembre de 1879 (II, 446)

BEETHOVEN

«Ahora —así prosiguió el moribundo después de la interrupción provocada por su debilidad siempre en aumento—, ahora unas últimas palabras sobre mi credo. «Creo en Dios, en Mozart y en Beethoven, así como en sus discípulos y apóstoles; creo en el Espíritu Santo y en la verdad del Arte, uno e indivisible; creo que este arte proviene de Dios y vive en los corazones de todos los hombres esclarecidos; creo que quien saboreó tan sólo una vez los goces sublimes de este arte elevado tiene que serle devoto para siempre y no puede negarlo jamás; creo que todos llegan a ser dichosos por medio de este arte y que, en consecuencia, a cada uno le está permitido morir de hambre por él; creo que seré muy feliz gracias a la muerte; creo que fui en la tierra un acorde disonante, que en seguida se resolverá magnífico y puro por la muerte. Creo en un Juicio Final, en el que serán terriblemente condenados todos aquellos que en este mundo se atrevieron a practicar usura con el sublime y casto arte, que lo deshonraron y lo degradaron por perversidad del corazón y vil ansia de voluptuosidad; creo que estos serán condenados a oír su propia música por toda la eternidad. Creo que, por el contrario, los fieles discípulos del arte sublime serán transfigurados en un lugar celeste de sonidos atravesados por los rayos solares, perfumados, y se unirán por toda la eternidad con la fuente divina de la armonía. ¡Séame dado un destino clemente! ¡Amén!»

Un final en París en *Un músico alemán en París* (59-60)

En la tríada estelar Gluck, Mozart y Beethoven poseemos los astros-guías, cuya pura luz siempre nos iluminará rectamente también en los confusos senderos del arte; pero quien quisiera elegir sólo a uno de ellos como guía exclusivo, caería ciertamente en el error, del que sólo saldría victorioso uno, esto es, ese uno inimitable.

Sobre la obertura en *Un músico alemán en París* (199)

Nosotros, alemanes, somos afortunados, puesto que llevamos a nuestros Mozart y Beethoven en la sangre.

Carta a Ferdinand Heine, París, 27 de marzo de 1841 (SB, I, 465)

La incomparable capacidad que tiene la música instrumental para expresar el ímpetu y el deseo primordiales y poderosos se le reveló a *Beethoven.*

La obra de arte del futuro (80)

¿Qué inimitable arte no prodigó Beethoven en su *Sinfonía en Do menor* para llevar su nave desde el océano del anhelo infinito hasta el puerto de la plenitud? Él fue capaz de elevar la expresión de su música *casi* hasta la decisión moral, pero no de expresar esa misma decisión; y después de cada intervención de la voluntad nos sentimos angustiados, sin sostén moral, por la posibilidad de ser conducidos tanto a la victoria sobre el sufrimiento como a la recaída en él: en efecto, tal recaída ha de parecernos casi más necesaria que un triunfo moralmente inmotivado, puesto que ese triunfo —no en tanto necesaria conclusión, sino en cuanto arbitraria gratificación— no es así capaz de elevarnos y de satisfacernos *moralmente*, tal y como nosotros, urgidos por el anhelo del corazón, exigimos.

La obra de arte del futuro (82)

Beethoven estaba llamado a escribir con sus obras la *historia universal de la música.*

La obra de arte del futuro (83)

La *última sinfonía* de Beethoven es la redención, desde su elemento más propio, de la música en el *arte universal.* Esa sinfonía es el evangelio *humano* del arte del futuro. Tras ella no hay progreso posible, pues a continuación sólo puede venir, inmediatamente, la obra de arte consumada del futuro, el *drama universal*, para el que Beethoven nos ha forjado la llave artística.

La obra de arte del futuro (86)

En las obras de la segunda mitad de su vida de artista, Beethoven es las más de las veces incomprensible —o mejor, mal comprendido— justamente *allí* donde quiere expresar de la manera más inteligible un contenido especialmente individual. Él supera lo musical absoluto reconocido como inteligible por una convención tácita, es decir, esto que se semeja —según la expresión y la forma— a un reconocimiento cualquiera del aire de danza y de canción, para hablar un lenguaje que a menudo parece el desahogo caprichoso del humor, y [que], no dependiente de un todo puramente musical, está unido sólo a un propósito poético que justamente no podía llegar a ser expresado jamás en música con la precisión de la poesía. Las más de las obras de Beethoven de aquella época han de ser consideradas como intentos inconscientes de formarse un lenguaje para sus aspiraciones, de manera que a menudo parecen esbozos para un cuadro cuyo *objeto* estaría claro para el maestro, pero no su ordenación inteligible. Pero él no podía realizar el cuadro mismo hasta que él concordara el objeto según su capacidad de expresión, es decir, [hasta que] él lo abarcara en su significado más general y reservara en él lo individual a los colores propios del arte musical mismo, de manera que en alguna medida había «musicalizado» el objeto mismo. Si sólo hubieran llegado al mundo estos verdaderos cuadros acabados, en los que Beethoven se expresó con encantadoras y bienhechoras claridad e inteligibilidad, entonces el malentendido que sobre sí extendió el maestro habría tenido un efecto en todo caso menos desconcertante y sorprendente.

Ópera y drama (86)

Si Beethoven nos hace las más de las veces la impresión de un hombre que tiene algo que decirnos, pero que no puede comunicarlo claramente, sus sucesores modernos aparecen por el contrario como hombres que nos comunican de una manera prolija, a menudo irritante, que nada tienen que decirnos.

Ópera y drama (88)

Con Beethoven, las facultades expresivas de la orquesta han alcanzado un tal nivel que con la aportación de la melodía verbal podemos ahora caracterizar el papel de la orquesta: expresar lo inexpresable.

Ópera y drama (293)

La música = expresión cristiana: «Cuando la palabra debe pararse empieza la música». Beethoven, la *Novena Sinfonía* demuestra lo contrario: «Cuando la música está en el límite de sus medios de expresión entonces vienen las palabras». – La palabra es más importante que el sonido.

Esbozos, ideas y fragmentos (SS, XII, 250)

Nuestro gran Beethoven logró alcanzar la esencia misma de la música utilizando las formas convencionales de este arte. Pudo entonces compartir con nosotros la luz interior que sólo conocen los videntes y hacernos escuchar estas formas en lo que tienen de más profundo. En eso, Beethoven es la encarnación perfecta del músico.

Queremos comprender cómo se ha desarrollado su genio, debemos relacionarlo con la música de su tiempo y la acción que ha podido tener en él. Desde este punto de vista, puede afirmarse que Beethoven estuvo poco influido por la música de ópera, y mucho, en cambio, por la música sagrada de su época. Pero es su profesión de pianista, adoptada para «ser algo como músico» lo que lo puso en contacto permanente con las obras de piano de los maestros de su época. La forma sonata era, para estos compositores, la forma por excelencia, así Beethoven se convirtió en un maestro en este ámbito, pero la sonata fue para él como un velo a través del que percibió el reino de los sonidos y que utilizó para hacernos comprender lo que había visto.

Beethoven (GSD, IX, 79-82)

Con las formas musicales, que ya no estaban, en su época, más que al servicio de un arte amable, Beethoven debía revelar, como un vidente, la realidad de su mundo sonoro interior.

Así, siempre se pareció a un verdadero poseído y puede aplicársele lo que Schopenhauer dijo del músico: expresa la sabiduría más elevada por medio de un lenguaje que la razón no comprende. Pero hay una gran diferencia entre la manera de componer de Beethoven y un procedimiento racional: si Beethoven hubiese compuesto basándose en la razón, hubiese transformado conscientemente, perturbado las formas de la música: pero no se encuentra la menor huella de eso. [...] Es la rudeza imperiosa de su naturaleza lo que lo ha llevado a sentir como un sufrimiento personal el peso de las convenciones formales que impedía a su genio levantar el vuelo.

Beethoven actuó liberando su genio interior de toda limitación sin modificar jamás fundamentalmente las formas de la música instrumental: se encuentra manifiestamente en sus primeros cuartetos, sonatas y sinfonías la misma estructura que utilizaba en sus primeras obras. Si se comparan estas obras, la octava sinfonía con la segunda, por ejemplo, ¡se sorprenderá entonces de que haya podido crear un mundo totalmente nuevo con formas casi idénticas!

Beethoven (GSD, IX, 83)

La orquesta posee innegablemente una *capacidad lingüística*, y las creaciones de nuestra música instrumental nos lo han revelado. En las sinfonías de Beethoven hemos visto desarrollarse esta capacidad parlante hasta [alcanzar] una altura desde la que [la orquesta] se sintió obligada a expresar incluso lo que ella no puede expresar justamente según su naturaleza. [...] Tendremos que indicar claramente esta capacidad lingüística de la orquesta, que es la capacidad de la manifestación de lo *inexpresable*.

Ahora la música, reducida a un arte placentero, lo ha elevado a la altura de su misión sublime, nos ha mostrado la esencia íntima y nos ha permitido comprenderla. Ahora, la música descifra el mundo para cada ser consciente como sólo la filosofía más elaborada podría hacerlo para un pensador muy

evolucionado. Ahí se sitúa el vínculo que une al gran Beethoven a la nación alemana.

Beethoven (GSD, IX, 83-85)

Si Haydn fue el profesor del joven Beethoven, fue el gran Sebastian Bach quien fue su guía durante toda su vida artística. La obra maravillosa de Bach se convirtió para Beethoven en la Biblia. Leyó en ella el enunciado de su misma fe cuando se volvió sordo, puesto que esta obra le revelaba el enigma de su sueño interior como antaño el pobre cantor de Leipzig lo había anotado bajo la forma del símbolo eterno de otro mundo, un mundo nuevo. Fue en estas mismas líneas donde el gran Albrecht Dürer descubrió el secreto de la luz y de las formas. Lo que un solo espíritu alemán podía ver, lo que sólo él podía escuchar, es lo que lo empujaba a protestar de una manera intransigente contra todo lo que era exterior a su naturaleza, todo eso Beethoven lo leyó en su sacro santo evangelio. Y él mismo se convirtió en un santo.

Beethoven (GSD, IX, 93-95)

Su moral era burguesa, austera y cualquier alusión frívola lo enfurecía.

No sentía en absoluto la necesidad del lujo y gestionaba sus ingresos con un sentido del ahorro que a veces rozaba la avaricia: este rasgo asociado a lo que hemos dicho de su moral muestra con qué instinto logró preservar lo que había de más noble en él —la libertad de su genio— de la esclavitud del mundo exterior.

Beethoven (GSD, IX, 93-95)

El escrúpulo que empujó a Spinoza a pulir cristales para ganarse la vida*, la preocupación de nuestro Schopenhauer por guardar intacto su pequeño patrimonio (que aclara muchos rasgos

* A la muerte de su padre, en 1654, Spinoza tuvo, en efecto, que pulir cristales de gafas o de microscopios para ganarse la vida. Era un oficio duro a causa del polvo que invadía los pulmones del filósofo.

de su carácter), este sentimiento, en una palabra, de que la sinceridad de todo pensamiento filosófico está comprometida en cuanto el pensador está sujeto a la necesidad de buscar subsidios, lo reencontramos en Beethoven. Lo vemos en su actitud respecto al mundo, en su inclinación hacia la soledad y su manera a veces salvaje de llevar su existencia. Cuando más seguro estaba Beethoven de su genio, más pedía a sus protectores que no remunerasen sus trabajos, sino de arreglarlo para que pudiese, sin preocuparse del mundo, trabajar para sí mismo. Por primera vez en la vida de un músico, algunos personajes bien situados se comprometieron para asegurarle esta independencia.

Beethoven (GSD, IX, 89-91)

El mundo exterior perdió toda atracción para Beethoven cuando se volvió sordo. El oído, en efecto, era el único sentido que lo unía aún al mundo, un mundo que hacía tiempo que había muerto para él. ¿Qué podía ver en él el soñador extasiado cuando recorría las calles multicolores y bulliciosas de Viena, con los ojos muy abiertos, únicamente ocupado con las armonías que oía en sí mismo?

¡Un músico privado del oído! ¿Puede imaginarse un pintor ciego? Pero conocemos a este Vidente hecho ciego: es Tiresias que ha cerrado el mundo de las apariencias y ya no percibe, con su mirada interior, más que el fundamento de toda apariencia. Se parece al músico sordo que ya no es molestado por los ruidos de la vida. Puede escuchar así sólo las armonías interiores y, desde lo más profundo de sí mismo, dirigirse al mundo, a este mundo que, para él, permanece silencioso. El genio, así liberado de lo que está fuera de sí, se concentra en él y por él. El que hubiese mirado a Beethoven con la mirada de Tiresias, ¡qué milagro habría visto! [...]

Jamás ningún arte en el mundo ha producido obras comparables en serenidad a las *Séptima* y *Octava* sinfonías o a las obras del mismo estilo compuestas durante la época divina de la completa sordera de Beethoven. Aquí, sólo se puede hablar de

«sublime»: el orgullo de nuestra razón se rompe ante el encanto que se impone al oyente, exultamos entonces desde lo más profundo de nuestra alma mientras el rostro del oyente fascinado traiciona con su gravedad la sorpresa de no poder concebir y ver en él mismo este mundo de verdad absoluta.

Beethoven (GSD, IX, 92-93)

¿No es extraordinario que Beethoven y yo tengamos el mismo destino? Él no podía escuchar su música porque era sordo [...] y yo tampoco puedo escuchar la mía. ¿Por qué? Porque yo estoy más que sordo: no vivo en mi época, porque camino entre vosotros como un muerto, porque, en fin, ¡el vasto mundo está lleno de liantes!

Carta no fechada a Theodor Uhlig

El hecho que esté aún aquí escribiendo y no pueda escuchar ni ver nada de mis obras, me condena a una suerte más dura que la que Beethoven tuvo que soportar con su sordera.

Carta no fechada a Hans von Bülow

Lohengrin es la mejor obra que he escrito hasta ahora: desgraciadamente no podré escuchar la música; lo que la naturaleza le impuso a Beethoven, a mí me lo impone la policía: ser sordo.

Carta a Theodor Appel, St Moritz, 3 de agosto de 1853 (SB, V, 389)

Siempre se alegra con el retrato de Beethoven: «así era el pobre, el que nos devolvió la lengua que hablaban los hombres antes de tener conceptos. Para reconquistar esta lengua de los pájaros el hombre creó el arte más divino. Pero por eso un músico como él es un ser para el que no hay lugar en la sociedad».

Diario de Cosima, 3 de julio de 1869 (I, 121)

Acabamos hablando de Beethoven, y R. dice: «La única vez en la que Beethoven no ha sido conciso es en el final de la gran

sonata en si bemol mayor, que sólo tu padre es capaz de tocar [...]. Me parece que la concisión es el secreto de la música: cuando la melodía acaba y tiene que ser reemplazada con alguna otra cosa, el efecto también se acaba. Beethoven es el primero en el que todo es melodía, y ha mostrado cómo a partir de un único y mismo tema pueden nacer otros temas nuevos».

Diario de Cosima, 10 de junio de 1870 (I, 243)

«No se debe hablar a la ligera y decir que cada uno muere en su hora; qué no daría yo por la décima sinfonía de Beethoven; incluso si creo que, en conjunto, cada uno logra demostrar lo que es, un auténtico gran genio siempre muere demasiado pronto, lo que no es el caso de Mendelssohn, Schubert, Schumann, espíritus de segunda, tercera, cuarta fila».

Diario de Cosima, 18 de septiembre de 1870 (I, 286)

Después de la comida, R. canta una melodía de un cuarteto de Beethoven y dice: «Beethoven supera a todos, porque posee la belleza».

Diario de Cosima, 8 de abril de 1874 (I, 810)

«Ha habido pocos artistas que consuelen en el mundo: Beethoven, Mozart, Bach, Weber, a quienes yo llamo los auténticos creadores de melodías».

Diario de Cosima, 2 de septiembre de 1879 (II, 403)

Alguien decía que R. había continuado la melodía beethoveniana, él lo niega con energía y dice que este tipo de melodía se acabó con Beethoven. «No habría podido componer como lo he hecho si Beethoven no hubiese existido. Lo que he utilizado y desarrollado son rasgos geniales, aislados, de mis predecesores como Auber, por ejemplo, en la medida en la que no me interesaba por otra cosa que la ópera».

Diario de Cosima, 9 de diciembre de 1880 (II, 634)

El título «*Sinfonía heroica*» lleva a pensar involuntariamente en una serie de relaciones heroicas representada, en un cierto sentido histórico-dramático, por composiciones. Quien se disponga a aprehender esta obra con semejante idea *a priori*, se verá, primero, confundido y, después, decepcionado, sin haber alcanzado, en verdad, un goce. [...] En primer lugar, el calificativo «heroica» se debe tomar en su sentido más amplio y, en ningún modo, referido únicamente, por ejemplo, a un héroe militar. Si entendemos bajo el concepto de «héroe» al ser humano en su absoluta totalidad, que posee, en suprema copia y fuerza, todos los sentimientos específicamente humanos —amor, dolor y fuerza—, habremos captado el concepto que pretende transmitirnos el artista en las arrebatadoras notas de su obra.

La Sinfonía Heroica en *Escritos y confesiones* (143)

Beethoven instrumentó sus obras para la misma orquesta que sus predecesores, Haydn y Mozart, mientras que los superó mucho en el plano de las ideas y de la concepción.

Podemos pues sorprendernos de la manera como puso en obra su pensamiento, mucho más complejo que el de Mozart o Haydn, para la orquesta que estos compositores tenían a su disposición. En este plan, la *Sinfonía Heroica* es a la vez una maravilla de invención y un milagro orquestal. En esta obra, en efecto, Beethoven exige una interpretación de la orquesta que habría podido adoptarse sólo en nuestros días. En efecto, la música de Beethoven pide al intérprete ser tan genial como la «visión» orquestal del propio compositor. Desde la primera ejecución de la *Heroica*, fue difícil hacerse con un juicio de estas sinfonías y fue incluso extremadamente difícil para los músicos contemporáneos encontrar placer en su audición.

La Novena Sinfonía de Beethoven (GSD, IX, 231-232)

Por la tarde toco la *Heroica* con R. En un lugar del primer movimiento, se levanta, muy emocionado: «Beethoven es el único comparable a Shakespeare».

Diario de Cosima, 23 de enero de 1870 (I, 191)

Con la *Missa Solemnis* tenemos una obra estrictamente sinfónica conforme al más puro espíritu beethoveniano. Las voces son tratadas como instrumentos humanos exactamente de la manera en la que Schopenhauer quería que se manejasen. El texto cantado (es particularmente cierto en estas grandes composiciones de iglesia) no es percibido según su significado, sino que sirve de trama para el canto. Eso es por lo que no altera las impresiones puramente musicales que retiramos de la escucha de esta obra: el texto no despierta en nosotros ninguna representación racional, sino al contrario (es también una consecuencia de su carácter religioso) nos emociona por medio de fórmulas simbólicas revelando la fe.

Beethoven (GSD, IX, 103)

Puesto que, como ya dije, tampoco daba fruto en mí la enseñanza de Música, en mi voluntario autodidactismo continué copiándome las partituras de mis amados maestros, con lo que adquirí una letra elegante, que después me ha sido frecuentemente admirada. Por lo que sé, aún se conservan hoy como recuerdo mis copias de la *Sinfonía en Do menor* y de la *Novena Sinfonía* de Beethoven. Esta *Novena Sinfonía* de Beethoven había llegado a ser el centro de atracción de todos mis pensamientos y aspiraciones musicales. Lo que primero me atrajo hacia ella fue la opinión, entonces generalmente extendida no sólo entre los músicos de Leipzig, de que esta obra habría sido escrita por Beethoven ya medio loco: pasaba por el *non-plus-ultra* de todo lo fantástico e incomprensible, y esto era motivo bastante para que yo me animara apasionadamente a la investigación de esta inspiración demoníaca. Lo que me atrajo como una fuerza del destino al ver la partitura, trabajosamente conseguida, fueron las

largas quintas abiertas con las que comienza el primer movimiento: estos sonidos que, como ya he contado, jugaron un papel tan fantasmagórico en mis impresiones juveniles de la Música, aparecieron aquí ante mí como la espectral nota tónica de mi propia vida. Aquella sinfonía tenía que encerrar el secreto de todos los secretos; y así lo primero que hice fue apropiarme de la partitura por medio de copias obtenidas con gran esfuerzo. Recuerdo que el amanecer me sorprendió tras una noche dedicada a esta tarea, y que produjo un efecto tan inquietante en mi estado de sobreexcitación, que me escondí en la cama, gritando como ante la aparición de un espectro. Aún no existía una reducción de la sinfonía para piano a dos manos; había encontrado tan poca acogida en el público, que el editor no se vio obligado a una tal publicación. Puse manos a la obra y escribí en verdad una reducción para piano a dos manos completa, que intenté tocar para mí mismo. Envié mi trabajo al editor de la partitura, Schott, de Maguncia; recibí por respuesta que la casa editora realmente aún no se había decidido a publicar una reducción para piano de la *Novena Sinfonía*, pero que querría guardar con agrado mi esmerado trabajo y que como contraprestación me ofrecía la partitura de la *Missa Solemnis*, lo que acepté con gran alegría.

Mi vida (42-43)

Empecé una gran *Sinfonía (en Do mayor)*; en ella mostré todo lo que había aprendido y fundí las influencias de mi estudio de Beethoven y de Mozart en la composición de una obra musical realmente ejecutable y agradable al oído, a la que tampoco le faltaba esta vez la fuga final en la última parte, y en la que los temas de todos los movimientos estaban dispuestos las más de las veces de tal forma que podían llegar a sobreponerse en una estrecha conducción contrapuntística. No obstante, tampoco había quedado sin clara influencia en mi concepción el elemento más apasionado y atrevido, sobre todo el del primer movimiento de la *Sinfonía «Heroica»*. En el *andante* se percibían incluso las reminiscencias de mi primer misticismo musical: una llamada de

interrogación periódica, por el paso de la tercera menor a la quinta, relacionaba en mi conciencia esta obra, desarrollada con un afán en el que predominaba la claridad, con mis más tempranas exaltaciones infantiles.

Mi vida (63)

Pero ya en esta época se formó en mí la opinión de la imposibilidad de producir algo nuevo en el dominio de la sinfonía después del precedente de Beethoven; por el contrario la ópera, para la cual me sentía interiormente cada vez más carente de auténticos modelos, se me mostraba como una excitante forma artística por la variedad de su configuración.

Mi vida (92-93)

Dirigida por un hombre cuya fisonomía, parecida a la de un sátiro embriagado, me llenó de invencible repugnancia, oí tocar la *Sinfonía en Do menor* de Beethoven de manera tan inexpresiva y trivial, pese a la interminable fila de contrabajos con la que se coquetea habitualmente en los festivales de música, que sentí como un problema angustioso y horrible, cuya solución abandoné de muy mal humor, el incomprensible contraste, repetidamente advertido, entre la imagen ideal de estas obras existente en mí y la invariablemente resultante de las ejecuciones que oía de las mismas.

Mi vida (102)

Pero durante uno de estos ensayos [de los conciertos del Conservatorio de París] obtuve inesperadamente una impresión tan significativa, que he de atribuirle una importancia decisiva en el nuevo cambio que ahora estaba empezando a producirse en mi desarrollo artístico. Esto sucedió por la audición de la *Novena Sinfonía* de Beethoven, la cual oí ejecutada por esta famosa orquesta de una manera tan acabada y conmovedora, como resultado de un estudio constante sin precedentes, que ahora de repente estuvo ante mí clara como el sol, como pudiendo tocarla

con las manos, la imagen de esta maravillosa obra presentida por mí en mis exaltaciones de juventud, que se había borrado totalmente en mí con la ejecución de la misma por la Orquesta de Leipzig bajo la proba dirección de Pohlenz. Donde antaño había visto ante mí nada más que místicas constelaciones y átonas figuras mágicas, brotó ahora como de innúmeras fuentes el caudal de una melodía inagotable que lancinaba el corazón con una fuerza indescriptible. [...] Sólo ahora fue cuando, por la indescriptible impresión de la *Novena Sinfonía*, en una realización de la que yo no había tenido antes sospecha alguna bajo todo punto de vista, alcanzó verdadero rigor el antiguo espíritu, nuevamente logrado, y por ello comparo este acontecimiento, para mí tan importante, con la impresión decisiva semejante que obtuve, cuando era un adolescente de 16 años, del *Fidelio* de la Schröder-Devrient.

Mi vida (167-168)

En la mañana de mi cumpleaños fui despertado de manera muy conmovedora por los sonidos de mi especialmente amado «*adagio*» del *Cuarteto en Mi menor* de Beethoven. A tal efecto, mi mujer había invitado a los cuartetistas protegidos por mí y éstos habían escogido con gran delicadeza justamente esta pieza, acerca de la cual yo me había manifestado a ellos muy emotivamente.

Mi vida (484)

BELLINI

Nunca olvidaré la impresión que, en fecha recientísima, me produjo una ópera de Bellini, cuando estaba ya más que harto del aparato orquestal y sus eternas alegorías, y por fin se me ofrece de nuevo un canto sencillamente digno.

La ópera alemana en *Escritos y confesiones* (56)

Observemos lo que nos encanta en la audición de una ópera italiana o francesa y nos daremos cuenta de que, en Bellini, por ejemplo, es la melodía, bella y noble en su simplicidad, lo que nos ha llenado. ¡Retengámosla y estemos convencidos de que verdaderamente no es un pecado! ¡No sería un pecado pedir en nuestra oración de la noche, antes de ir a la cama, que el cielo envíe a nuestros compositores alemanes tales melodías, un arte así de escribir para la voz! ¡El canto, el canto, siempre el canto, alemanes! El canto es el lenguaje que permite a los hombres comunicarse entre ellos en música y si este lenguaje no es suficientemente cultivado y elevado, como cada lengua civilizada debe serlo, entonces nadie lo entenderá.

Primeros escritos sobre la ópera. Bellini (SS, XII, 20)

BERLIOZ

Pese a su carácter repulsivo, Berlioz me atraía, con mucho, más que los demás; la distancia abismal que le separaba de sus compañeros de París radicaba en que él no hacía su música por el dinero. Pero, por otra parte, tampoco sabe componer música pura, se le escapa todo sentido estético y, con escasas excepciones, su música es una caricatura grotesca. En su orientación, él aparece completamente aislado: a su lado no tiene sino una multitud de admiradores que, lisamente y sin el mínimo juicio, saludan en él al creador de un sistema musical completamente nuevo y le hacen perder por completo la cabeza; todo lo demás se le escapa como a un loco.

Esbozo autobiográfico en *Escritos y confesiones* (102-103)

Berlioz soñó un día lo que haría si fuese uno de estos desgraciados que pagan una fortuna para escuchar una melodía por dos céntimos: hubiese querido entonces ir a las ruinas de

Troya y, con la mejor orquesta del mundo, dirigir allí la *Sinfonía Heroica.*

El artista y la publicidad (GSD, I, 185)

Entre todos los compositores franceses de nuestros días, no conozco a nadie que conozca tan bien la partitura del *Freischütz* y sea capaz de completarla (si es que eso fuese necesario) como Berlioz. El autor de la *Sinfonía fantástica* es un hombre de genio; nadie más que yo reconoce la energía irresistible de su elocuencia poética; hay en él una convicción que hace que no obedezca jamás a la inspiración imperiosa de su talento. Además, en todas sus sinfonías, se percibe que el autor ha obedecido a una necesidad interior a la que no podía escapar.

El Freischütz (GSD, I, 215)

Hector Berlioz es el más inmediato y enérgico vástago de Beethoven en la parte que éste abandonó tan pronto como —como ya lo señalé antes— avanzó de los esbozos a los cuadros verdaderos. Los plumazos, a menudo trazados velozmente, atrevidos y estridentes con los que Beethoven dibujara, deprisa y sin elección sopesada, sus intentos para el hallazgo de nuevas capacidades de expresión cayeron en las manos del ávido discípulo casi como única herencia del gran artista. ¿Fue un presentimiento de que el cuadro más completo de Beethoven, su última sinfonía, permanecería también en resumidas cuentas como la última obra de esta clase lo que apartó a Berlioz, quien ahora quería producir también grandes obras, de intentar dar según su parecer un impulso propio a aquellos cuadros del maestro, este impulso que por encima de todo tendía realmente a la satisfacción de un capricho y un humor fantásticos? ¿Es cierto que el entusiasmo artístico de Berlioz nació de la mirada absorta, prendada de ellos, en aquellos plumazos extrañamente crespos: el espanto y la fascinación se apoderaron de él a la vista de estos signos mágicos, en los que el maestro había conjurado a la vez la fascinación y el horror, para manifestar con ellos el secreto que él

jamás pudo expresar en la música y, sin embargo, era el único que él imaginaba poder expresar en la música. Con esta visión, el vértigo se apoderó del absorto; confuso y abigarrado danzaba ante sus ojos un caos brujeril, cuya fuerza visual natural cedía ante una multivisión absurda en la que el deslumbrado imaginaba percibir figuras coloreadas y vivientes allí donde, en verdad, sólo huesos y esqueletos espectrales se arrastraban a su aquelarre con la fantasía de Berlioz. Pero la exaltación de Berlioz era realmente sólo este vértigo excitado espectralmente: cuando salió de ella advirtió alrededor suyo, con la laxitud de alguien aturdido por el opio, un vacío helado que ahora se esforzó en reanimar mientras evocaba el acaloramiento de su sueño, lo que a él le era alcanzable sólo por medio del adiestramiento y del empleo, penosamente fatigosos, de su ajuar musical.

En el esfuerzo por dibujar los extraños cuadros de su fantasía, cruelmente excitada, y comunicarlos con precisión y evidencia a su aburrido e incrédulo entorno parisién, cultivó Berlioz su enorme inteligencia musical hasta [alcanzar] una capacidad técnica antes insospechada. Esto, lo que él tenía que decir a las gentes, era tan prodigioso, tan inusual, tan enteramente antinatural, que él no podía precisamente manifestarlo con palabras llanas y sencillas: necesitaba a tal efecto de un aparato de máquinas complicadísimas, para, con ayuda de una mecánica dispuesta con infinita finura y preparada con toda variedad, manifestar lo que no podía expresar un sencillo órgano humano: precisamente porque esto era algo enteramente inhumano. Conocemos ahora los milagros sobrenaturales con que otrora engañaba el clero a los hombres de naturaleza pueril, de manera que éstos tuvieran que creer que con ellos se les manifestaba de alguna manera el buen Dios: nada como la mecánica ha producido desde siempre estos milagros engañosos. Así, lo sobrenatural, justamente porque es lo antinatural, es presentado también hoy al estupefacto público sólo por medio de los milagros de la mecánica, y un tal milagro es en verdad la orquesta berlioziana. Berlioz ha investigado de arriba abajo la capacidad de este mecanismo hasta desarrollar un

conocimiento en verdad asombroso, y si queremos reconocer a los inventores de nuestra actual mecánica industrial como bienhechores de la moderna humanidad cívica, también tenemos que elogiar a Berlioz como al verdadero redentor del mundo de nuestra música absoluta; pues él ha hecho posible a los músicos el convertir en efecto asombroso, mediante el inaudito y diverso empleo de medios meramente mecánicos, el más antiartístico e insignificante contenido del quehacer musical.

Ópera y drama (88-90)

La llamada «pintura sonora» ha sido el resultado visible de la evolución de nuestra música instrumental absoluta: en ella, este arte que no se dirige ya al sentimiento, sino a la imaginación, ha enfriado sensiblemente su expresión, y esta impresión la notará claramente todo aquel que oye una composición orquestal mendelssohniana o berlioziana después de una pieza musical beethoveniana.

Ópera y drama (306)

Los excesos a los que condujo el *daimon* genial de un Berlioz fueron utilizados y moderados por el genio incomparablemente más artista de Liszt, para expresar noblemente indecibles fenómenos del alma y del mundo.

De la aplicación de la música al drama (GSD, X, 180)

A veces me ha pasado, incluso escuchando obras geniales, perder tan completamente el hilo musical, que no lograba, a pesar de mis mayores esfuerzos, retomarlo o retenerlo. Eso me pasó aún recientemente durante la *Escena de amor*, cuyos principales temas son tan sobrecogedores, de *Romeo y Julieta*, la sinfonía de nuestro amigo Berlioz; la impresión muy grande que me había causado el desarrollo del motivo principal se desvaneció y se calmó en el curso del movimiento entero, para cambiarse en un innegable malestar. Adiviné en seguida que, habiéndose interrumpido el hilo musical (es decir, la alternancia lógica y audible de los

motivos determinantes), debía atenerme a motivos escénicos que no se me presentaban al espíritu y que tampoco estaban indicados en el programa. Estos motivos existían indiscutiblemente en Shakespeare, en la famosa escena del balcón, pero Berlioz cometió una gran falta al conservarlos fielmente.

Un verdadero poeta-músico habría representado esta escena, al contrario que Berlioz, en una forma ideal del todo concreta.

Sobre los poemas sinfónicos de Franz Liszt (GSD, V, 193-194)

Esta soledad extrema de Berlioz no caracteriza únicamente su posición en el mundo: es en él mismo donde encontramos la razón profunda de ello. Es tan francés y su naturaleza no lo es menos que sus ideas – ¡y sin embargo, es solitario! No ve a nadie ante él que pudiese sostenerlo, nadie a su lado para respaldarlo. En nuestra Alemania, el espíritu de Beethoven ha soplado para él y, sin duda alguna, ha habido horas en las que Berlioz hubiese querido ser alemán. Es durante esas horas cuando ha obligado a su genio a escribir como ha hecho el gran maestro, a expresar lo que pensaba que Beethoven había dicho en sus obras. Pero en cuanto cogió la pluma, su sangre francesa se puso a agitarse, esta misma sangre que había corrido por las venas de Auber cuando compuso el último acto de su *Muette*. ¡Feliz Auber, no conocía las sinfonías de Beethoven! Berlioz las conocía —mejor: las comprendía— le habían fascinado. Berlioz sintió entonces que no podría ser como Beethoven, pero que también le era imposible componer como Auber. ¡Era Berlioz! Compuso entonces una *Sinfonía fantástica*, una obra que hubiese hecho sonreír a Beethoven, como Auber, pero que podía poner a Paganini en el éxtasis más febril y conquistar para Berlioz un público que ya no querría escuchar otra obra en este mundo más que la *Sinfonía fantástica*. El que escucha esta obra dirigida por Berlioz realmente tiene la impresión de asistir a un milagro. La riqueza del material musical como la imaginación de un poder heroico transfigura un mundo entero de pasiones. Tenemos la impresión de ver espesas nubes de humo escaparse del cráter de un volcán iluminado de

vez en cuando por rayos o explosiones de fuego. Todo aquí es enorme, audaz, pero infinitamente doloroso. Ni la menor huella de belleza formal ni de este río majestuoso cuyo curso calmado nos tranquiliza y serena. ¡Escuchar el primer movimiento de la Sinfonía en do menor de Beethoven después de la *Sinfonía fantástica* sería para mí un don y casi un favor!

Reseñas para el Dresdner Abendzeitung 3. Liszt, Berlioz (SS, XII, 85-86)

Ciertamente, ya le había sido presentado hacía tiempo en las oficinas de Schlesinger, donde desde entonces volví a encontrarlo a menudo. [...] Sus grandes composiciones orquestales, que yo había oído varias veces bajo su dirección en el invierno anterior, habían dejado en mí una impresión sumamente estimulante. En aquel invierno (1839-1840) puso en atriles por primera vez, en tres ejecuciones distintas, de las cuales pude asistir a una, su *Sinfonía «Romeo y Julieta»*. Ciertamente, esto fue para mí un mundo nuevo, en el cual, plenamente conforme a las impresiones recibidas, yo quería buscar mi propio camino con toda naturalidad. En primer lugar, el poder del virtuosismo del discurso orquestal, antes jamás sospechado por mí, me había producido realmente un efecto de aturdimiento. La fantástica audacia y la enérgica precisión con que se abalanzaban sobre mí, como si pudiera cogerlas con las manos, las más atrevidas combinaciones hicieron retroceder medrosamente en mi interior, con despiadado ímpetu, a mi propio sentimiento poético-musical. Era todo oídos para cosas de las que hasta el presente no había tenido noción alguna y ahora debía intentar explicarme. Ciertamente, en *«Romeo y Julieta»* había encontrado frecuentes y largos vacíos y futilidades, lo que me apenaba tanto más cuanto que, por otra parte, me hallaba subyugado, hasta la anulación de toda posibilidad de objeción, por los numerosos momentos arrebatadores de esta obra de arte, no obstante desafortunada en verdad por su extensión y su combinación. El mismo invierno Berlioz hizo que siguieran a esta nueva sinfonía repeticiones de su *Sinfonía Fantástica* y de su *Harald*. Si en la *Sinfonía Fantástica* yo

había podido seguir, con honda y admirativa emoción, sobre todo los cuadros de género allí musicalmente entretejidos, y si en la *Sinfonía Harald* había podido hacerlo igual casi en todos sus aspectos, el más reciente trabajo del singular maestro, su *Sinfonía fúnebre para las víctimas de la Revolución de julio*, la cual había tocado él en el verano de 1840, para la solemnidad de las exequias de los caídos de julio al pie de la columna de la plaza de la Bastilla, con una enorme banda militar, combinada por él de la manera más ingeniosa, me familiarizó plenamente con la grandeza y la energía de esta naturaleza artística, única en su género y absolutamente incomparable, sin que hubiera podido vencer, no obstante, una extraña, profunda y seria angustia ante la impresión total de esta aparición. Me quedó un recelo como ante algo extraño con lo que jamás llegaría a tener familiaridad, y este recelo adoptó el carácter de un inquietante reflexionar sobre por qué me sentía tan pronto arrebatado como innegablemente repugnado, e incluso a veces francamente aburrido, por ésta o aquélla de las obras mayores de Berlioz. El problema, que me mantuvo durante años en una penosa tensión frente a Berlioz, sólo llegué a verlo claro y a resolverlo mucho tiempo después.

Lo cierto era que, en aquel tiempo, me sentía al lado de Berlioz como un escolar.

Mi vida (182-183)

Así pues, le oí tocar [a Berlioz] algunas obras de música clásica, entre otras una sinfonía de Mozart, y me quedé perplejo al volver a hallar en él, otras veces tan enérgico director de sus propias composiciones, el más trillado carril de vulgar marcador del compás. En verdad, algunas cosas de sus propias composiciones, como los más espectaculares fragmentos de su *Sinfonía «Romeo y Julieta»*, volvieron a hacerme aquí una impresión significativa; pero ahora, con mayor exactitud a como fue el caso antaño en aquella época mía de París, donde en general sentí sólo una desazón correspondiente a la grandeza de la impresión, fui consciente de las debilidades constitutivas que padecen incluso las

más bellas concepciones de este músico extraordinario.— Pero me sentí muy estimulado cuando Sainton nos reunió algunas veces a Berlioz y a mí a comer en su casa. Ahora vi de repente ante mí a aquel hombre atormentado, en muchos aspectos insensible pero tan singularmente dotado. Si mi llegada a Londres había sido provocada más por un impulso de distracción y por el deseo de una excitación exterior, pude ahora flotar enteramente feliz como entre nubes de alegría, cuando en cambio vi venido aquí al mucho más viejo Berlioz aspirando sólo a la ganancia de algunas guineas. Advertí en él sólo cansancio y desesperanza, y de repente sentí una honda compasión por este hombre cuyo talento, sobresaliente de lejos al de todos sus contrincantes, me era por otra parte tan notorio. A Berlioz pareció afectarle bienhechoramente el estado anímico de risueña naturalidad que le presenté; este hombre de ordinario tan lacónico y cortante, casi reservado, rompió visiblemente el hielo en las bienhumoradas horas de nuestro trato. [...] Más difícil me fue entenderme con él sobre cuestiones artísticas más profundas, pues aquí se me dio a conocer siempre el francés expresándose terminantemente y pontificando, el cual, en su característica suficiencia, jamás podía admitir la duda de si, así pues, también había entendido él correctamente al otro. Como yo me había acalorado agradablemente y, para mi propio asombro, también dominé de repente la lengua francesa, intenté expresarme frente a él sobre el secreto de las «concepciones artísticas». Para ello intenté señalar la fuerza de las impresiones vitales en el ánimo, las cuales nos retienen presos a su manera hasta que nos libramos totalmente de ellas por el único cultivo de las formas anímicas más íntimas, las cuales en modo alguno son provocadas por aquellas impresiones, sino que sólo llegan a ser excitadas precisamente desde su profundo reposo, así que la creación artística no nos parece entonces en modo alguno un efecto de la impresión vital, sino, al contrario, una liberación de ésta. Aquí sonrió Berlioz como condescendiendo comprensivamente y dijo: «*Nous appelons cela: digérer*». A mi admiración por esta suerte de pronta comprensión

de mis esforzadas comunicaciones correspondió también finalmente, por lo demás, la actitud de mi recuperado amigo. Le invité a mi concierto de despedida y tras éste a una pequeña cena, asimismo de despedida, que di en mi vivienda a mis pocos amigos. De esta última se marchó pronto alegando una indisposición; sin embargo, los amigos que se quedaron no tuvieron reparo en decir que Berlioz estaba contrariado por la muy entusiasta despedida que me había hecho antes el público.

Mi vida (472)

Me alegró una bonita carta de Berlioz con la que me envió su nuevo libro *Les soirées de l'orchestre* (*Veladas de orquesta*), el cual, a pesar de todo lo grotesco en el gusto del autor, que me hizo un efecto no menos chocante que sus composiciones, me entretuvo estimulantemente.

Mi vida (479)

Fui a ver también a Berlioz, del que había vuelto a hacerme amigo en Londres, y lo encontré en todo muy amable. Yo le había participado que acababa de venir a París sólo para una corta excursión que me sirviera de distracción. Él estaba entonces ocupado con la realización de la composición de una gran ópera, *Los Troyanos*; para obtener alguna impresión de la obra, me interesó ante todo conocer el poema, que él mismo había escrito. Berlioz empleó una velada en leérmelo a mí solo: lo pasé muy mal tanto por lo que se refería a la concepción del propio poema como a la curiosamente seca, y con ello teatralmente afectada, exposición del mismo. En particular creí descubrir en la última también el carácter de la música con que él querría componer su texto, y caí con ello en el más total desconsuelo, pues por otra parte conjeturaba que Berlioz consideraba esta ópera como la obra maestra de su vida y su representación como la meta principal a alcanzar en ella.

Mi vida (507)

En la cena R. habla de nuevo sobre el recuerdo de Berlioz, al que ahora puede alabar y mostrar que sus fracasos se debían a la vileza de todo lo de la música. También se debía a él mismo, a su situación, no era libre y la falta de libertad del espíritu se transformó cada vez más en empeoramiento del carácter.

Diario de Cosima, 7 de abril de 1869 (I, 82)

Ayer por la noche hablamos de nuevo sobre Berlioz, «al que pertenece maravillosamente lo visual, que despierta su espíritu de descubrimiento. Por lo demás, miserablemente pobre, reducido a la forma».

Diario de Cosima, 30 de julio de 1871 (I, 423)

R. dice: «Este fue el mejor rasgo de Berlioz. *La Scène aux champs* hace pensar demasiado en la *Pastoral* y el final es rígido y desagradable».

Diario de Cosima, 6 de octubre de 1875 (I, 940)

R. ojeó las partituras de Berlioz del *Réquiem* y el *Te Deum* y se rió de las repetidas indicaciones para los timbales, etc., etc., le pareció como un director de teatro que coloca bien las pelucas a los actores. El estruendo que acompaña al *Rex tremenda majestatis* le hizo reír de corazón.

Diario de Cosima, 20 de enero de 1878 (II, 38)

Conversación detallada sobre Berlioz, que termina diciendo que sería preferible no haber escrito una música así. Aridez rozando a la infamia con la mayor excentricidad, un perderse en detalles, en los que sin embargo hay auténticas ideas, «me he dado cuenta de sus temas», dice R., «un tema del *Adagio* de Romeo es maravilloso». «Pero pertenece totalmente a la escuela francesa».

Diario de Cosima, 15 de enero de 1879 (II, 292)

BRAHMS

Tausig me anunció también a Brahms, al que me recomendó como un «muy buen muchacho», el cual, tan famoso como ya era él mismo, quería hacerse cargo con gusto de una parte del trabajo de ellos: así que le fue adjudicado un fragmento de los *Maestros cantores*. Realmente, Brahms se comportó también modesto y con buen natural; sólo que mostró poca vida, así que a menudo apenas fue advertido en nuestras reuniones.

Mi vida (635)

Por la noche, Rubinstein trae composiciones del Sr. Brahms y nos toca un concierto; poco placer en ello, puesto que incluso la risa que provoca la torpeza, la ampulosidad y la falsedad en el arte no trae ningún placer. Ni una melodía, interpelaciones de temas de Beethoven y otros maestros, cuando el compositor se da cuenta que no es suyo, busca su camino en armonías lejanas y extrañezas. Como dice el Sr. Rubinstein, ha escrito bonitos *Lieder*, pero esto lo hace cualquiera. R. dice: «¡incluso yo!»

Diario de Cosima, 10 de septiembre de 1879 (II, 407)

Le irrita la decadencia en la que estamos: ¡Mendelssohn tenía ideas, después Schumann era un soñador loco, y Brahms no tenía nada en absoluto!

Diario de Cosima, 27 de junio de 1881 (II, 753)

CHOPIN

Cuando hoy canté un tema, R. me preguntó de quién era, cuando dije que de Chopin, lamentó haber tocado tan poco el piano, que para él todas estas cosas realmente han permanecido desconocidas: «y sólo de oído», dice, «no se graban en la memoria, desaparecen como una bonita puesta de sol. Me dan una impresión, pero ningún sentido, ninguna pregunta, de dónde viene eso, como con las cosas completamente grandes».

Diario de Cosima, 16 de marzo de 1873 (I, 655)

DONIZETTI

Que finalmente una mamarrachada tan vacua y en sí misma incluso en verdad tan poco francesa como *La Favorita*, de Donizetti, ocupara totalmente largo tiempo este Teatro hasta el presente tan orgulloso, agotó en mí la última paciencia con la que me había esforzado en guardar aún consideración a las producciones de este «primer Teatro lírico del mundo». Durante todo el tiempo de mi estancia en París, no creo haber ido a la Gran Ópera más de cuatro veces.

Mi vida (187)

GLUCK

La revolución de Gluck, que se ha hecho tan famosa y ha llegado a oídos de muchos ignorantes como un giro total en la manera habitual de ver hasta el presente la esencia de la ópera, consistió en verdad sólo en que el compositor musical se sublevó contra la arbitrariedad del cantante. El compositor, que había atraído especialmente sobre sí la atención del público inmediatamente después que el cantante, pues *él* era quien suministraba a éste siempre un asunto nuevo para [el ejercicio de] su habilidad, se sintió menoscabado por el efecto de este cantante hasta tal punto que tuvo interés en dar forma a cada asunto según su propia fantasía creadora, así que también presentaba al público *su* obra, y finalmente quizá *sólo* su obra. Para alcanzar su ambiciosa meta, le estaban abiertos al compositor *dos* caminos: o bien desarrollar el contenido puramente sensible del aria, con empleo de todos los medios musicales auxiliares existentes o aún por inventar, hasta la

plenitud más elevada y más exuberante, o —y éste es el camino más serio que hemos de seguir por ahora— limitar lo arbitrario en la ejecución de esta aria, de manera que el compositor busque dar a la melodía ejecutada una expresión correspondiente al texto literario subyacente. Cuando estos textos, según su naturaleza, hubieron de servir como discurso sentimental de personajes en acción, ya se habían atrevido desde siempre por sí mismos los cantantes y los compositores sensibles a proveer a su virtuosismo con la impronta del calor necesario, y ciertamente Gluck no fue el primero que escribió arias llenas de sentimiento, ni sus cantantes los primeros que las ejecutaron con expresión. Pero que él expresara *con conocimiento* y *sistemáticamente* la necesidad ineluctable de una expresión en el aria y el recitativo correspondiente al apoyo literario, hace de él el punto de partida para un cambio —sin duda total— en la posición, mantenida hasta aquí, de los factores artísticos reunidos en la ópera. A partir de ahora la autoridad en la disposición de la ópera pasa decididamente al compositor: el cantante; se convierte en el *órgano del propósito* del compositor, y este propósito está expresado conscientemente en que el contenido dramático del apoyo literario debe ser correspondido por una expresión verdadera del mismo. En rigor, se hacía así oposición a la coquetería impertinente e insensible del cantante virtuoso, pero se permanecía por lo demás absolutamente en lo viejo en relación al entero organismo antinatural de la ópera. Aria, recitativo y danza están en la ópera gluckiana totalmente aislados entre sí, apareciendo súbitamente juntos, como fue el caso antes de ella y aún lo es casi siempre hasta hoy.

Ópera y drama (46-47)

Gluck estaba preocupado por responder sistemáticamente, tanto en el recitativo declamado como en el aria cantada, en la plena conservación de estas formas y junto a la instintiva preocupación principal, a las exigencias habituales [dirigidas] a su contenido puramente musical; por traducir con toda la fidelidad posible, por medio de la expresión musical, la sensación indicada

por el texto; pero ante todo por no desfigurar el puro acento declamatorio del verso en beneficio de esta expresión musical. Se tomó la molestia de hablar en música exacta e inteligiblemente.

Ópera y drama (95)

Le confieso que la música de Gluck no me ha satisfecho nunca, sino al contrario, me ha atormentado. Puedo explicarme ahora cómo es posible que un poeta infinitamente más trivial que Racine no haya podido venir a socorrer a este músico cuyo espíritu era fuerte, cierto, pero la carne tan débil, que jamás pudo deshacerse de un formalismo desagradablemente seco.

Carta a Eduard Devrient, 9 de septiembre de 1852 (SB, IV, 463)

También Gluck se había convertido para mí instintivamente en un gigante demoníaco, sobre todo por la conocida pieza fantástica de Hoffmann; yo suponía en él, cuyas obras aún no había estudiado, un irresistible fuego dramático, y había puesto la medida de lo que podía esperar de una primera representación de su obra más famosa en la que había obtenido de aquella inolvidable velada de la interpretación de *Fidelio* por la Schröder-Devrient. Con este esfuerzo conseguí alcanzar algo así como la mitad de un tal éxtasis en la gran escena de «Orestes» con las «Furias». La impresión de todo lo restante fue una solemne expectativa de un efecto que nunca se produjo.

Mi vida (67)

Gluck, cuyas óperas apreciaba sobremanera.

Mi vida (233)

GOUNOD

Después de esto sólo continué aún en relaciones de amistad con Gounod. Me fue contado de éste que me había defendido en la Sociedad siempre con entusiasmo; habría exclamado allí: «*Que*

Dieu me donne une pareille chute!» En recompensa por ello le regalé una partitura de *Tristán e Isolda*, pues su conducta me alegró tanto más cuanto que ninguna consideración de amistad había podido moverme a escuchar su *Fausto*.

Mi vida (576)

LISZT

En aquel funesto segundo invierno de mi estancia en París, durante el cual finalmente tuve que considerarme feliz al poder ganarme la vida con el trabajo a sueldo para Schlesinger, un día fui informado [...] de que F. Liszt [...] venía a París; en consecuencia, yo no debía descuidar el ir a verle, pues Liszt era «generoso» y seguramente sabría ayudarme. Como ahora supe realmente de su llegada, me anuncié en su hotel para ser recibido. Era por la mañana temprano; fui admitido y encontré primero en el salón a unos señores desconocidos, a los que pasado algún tiempo también se les sumó Liszt, atento y locuaz, en traje de casa. Incapaz de tomar parte en la conversación en francés, la cual discurrió en torno a las experiencias de Liszt durante su última gira artística por Hungría, escuché francamente aburrido durante algún tiempo, hasta que al fin fui preguntado amablemente por Liszt en qué podía servirme. Pareció no poder recordar la recomendación de Laube; todo lo que pude contestar a su pregunta fue que sólo abrigaba el deseo de conocerle, contra lo que no pareció tener nada, y me anunció que no olvidaría hacerme enviar en seguida una entrada para su próxima gran «*matinée*». Todo mi intento de introducir una conversación sobre arte consistió en la pregunta de si, junto al *Rey de los elfos* de Schubert, Liszt no conocía también el de Löwe; con la respuesta negativa fue descartado este bastante tímido intento, y mi visita terminó con la entrega de mi dirección, a la que en seguida llegó, acompañada también de unas atentas líneas de su secretario, Belloni, una entrada para un concierto en la Salle Erard que daba

solo el maestro. Me encontré en el atestado salón, vi el estrado sobre el que estaba el piano asediado en estrecho círculo por la *crême* de la sociedad femenina de París, presencié las entusiastas ovaciones que fueron dispensadas al virtuoso, al que todos miraban embobados, escuché algunas de sus más brillantes piezas, como la Fantasía sobre *Roberto el Diablo*, y realmente no saqué de esto otra impresión sino la del aturdimiento. Era la época de mi total vuelta de un camino que me había guiado equivocadamente contra mi íntima naturaleza, y del que ahora me apartaba con callada amargura no exenta de énfasis. Con esto, a nada estaba yo menos dispuesto que a una justa apreciación de aquella aparición, la cual precisamente en aquella época brillaba a la plena luz diurna del sol, de la que yo me había vuelto de nuevo a la noche. No volví a ir en busca de Liszt.

Mi vida (225)

Querría evocar el concierto dado por Liszt y dirigido por Berlioz para reunir fondos para el monumento en honor a Beethoven. ¡Magnífico! ¡Liszt – Berlioz y en el medio, arriba, o al final (como se quiera) Beethoven! Liszt y Berlioz son hermanos y amigos, los dos conocen y veneran a Beethoven. Los dos renuevan sus fuerzas en la fuente de la música de este maestro, los dos saben que no podrían hacer nada mejor que dar un concierto para el monumento a Beethoven. Pero hay algo mejor que dar un concierto para el monumento a Beethoven. Pero hay diferencias entre ellos. La primera es que Liszt gana dinero sin que eso le cueste nada, mientras que al contrario, Berlioz tiene gastos y no gana nada. Cuando Liszt arregló sus negocios con dos conciertos muy rentables, no pensaba en resumidas cuentas más que en su gloria. Demostraba así la paradoja de que es maravilloso ser un hombre famoso. ¡Pero qué podría ser Liszt si no fuese célebre, o más bien si el público no lo hubiese hecho célebre! Sería un artista libre, un pequeño dios, en vez de ser el esclavo del peor público que hay, el de los virtuosos. Este público exige de él milagros y trucos increíbles. ¡Él da a sus oyentes lo que quieren, se deja llevar

y toca en un concierto para el monumento a Beethoven una fantasía sobre *Robert le Diable*! El programa sólo estaba formado por obras de Beethoven, pero eso no impidió al público reclamar a la fuerza y con gritos escuchar la extraordinaria proeza de Liszt, su *Fantasía*. Este hombre de genio se levantó diciendo: «¡Soy el servidor del público, no hay que decirlo!», se sentó al piano y tocó la obrita tan querida por el público. ¡Es así como se es castigado por sus faltas en la tierra! ¿Quién sabe si Liszt no tendrá que tocar en el cielo, ante un público de ángeles, su fantasía sobre el diablo? ¡Pero es de esperar que sea entonces la última vez!

Reseñas para el Dresdner Abendzeitung (SS, XII, 89-90)

Aun cuando no llegué a ningún resultado concreto en mi negocio personal, la esta vez breve visita a Berlín alcanzó para mí un especial interés por el encuentro con Franz Liszt, tan incomparablemente importante para lo sucesivo.

Mi vida (225)

Como ahora Liszt fue asimismo invitado por el rey de Prusia al gran concierto de la Corte de Berlín, había ocurrido que, en un primer encuentro con él, Liszt preguntara con gran interés por el éxito del *Rienzi*. Como ella [Schröder-Devrient] hubiera advertido con esto que el compositor de este *Rienzi* era una persona totalmente desconocida para Liszt, con extraordinaria malicia le había reprochado inmediatamente su presumible falta de perspicacia, pues este compositor, por el que ahora preguntaba con tan vivo interés, era el mismo pobre músico al que poco antes «había rechazado tan arrogantemente» en París. Me contó esto llena de júbilo, para mi mayor sofoco, pues en seguida hube de hacerme cargo de la impresión sacada por ella de mi anterior relato. Cuando estábamos en su habitación discutiendo precisamente sobre este punto, fuimos interrumpidos de improviso por el famoso pasaje de bajos en el «aria de la venganza» de Donna Anna, tocado rápidamente al piano en octavas en el aposento contiguo. «¡Ahí está!», exclamó ella. Liszt

entró en busca de la cantante, para el ensayo del concierto. Para mi mayor martirio, con maliciosa alegría la Schröder-Devrient me presentó a él como el compositor del *Rienzi*, al que por supuesto ahora deseaba conocer, después de haberle señalado antes la puerta en su soberbio París. Mis más serias protestas de que mi bienhechora —en todo caso sólo por broma— alteraba sin mala intención una comunicación hecha a ella por mí sobre mi anterior visita a Liszt, lo tranquilizaron visiblemente acerca de mí, pues, por otra parte, seguramente ya sabía a qué atenerse respecto a la apasionada cantante. Realmente, reconoció que no se acordaba de mi visita en París y que, no obstante, le afectaba dolorosamente y le espantaba el tener que saber que alguien se hubiera visto obligado a quejarse en verdad de un tal mal trato por su parte. El tono sobremanera cordial del sencillo lenguaje con el que Liszt se manifestó acerca de este malentendido en relación a mí me hizo, frente a las singularmente irritantes guasitas de la desenvuelta mujer, una impresión desusadamente agradable y cautivadora. Su actitud toda, con la que buscó desarmar a la Schröder-Devrient en sus despiadados y burlones ataques, era nueva para mí y me dio una íntima noción de la cualidad del hombre superior por su gentileza e incomparable humanidad.

Mi vida (226)

Realmente no me parece carente de importancia que el virtuoso del piano que en nuestros días ha sido la cabeza del virtuosismo en todas direcciones, que el taumaturgo del piano, Liszt, se haya vuelto en la actualidad a la orquesta sonora con tan impetuosa energía, y al mismo tiempo, por medio de esta orquesta, a la voz humana viva.

Ópera y drama (131)

Entonces, en lo más profundo de mi desgracia, *un amigo* se alzó: dándome la prueba más sólida y más alentadora de que no estaba aislado, y que incluso era profundamente e íntimamente comprendido —incluso por aquello que estaban más lejos de mí—

me volvió a hacer de nuevo del todo artista. Este amigo maravilloso es FRANZ LISZT.

Una comunicación a mis amigos (GSD, IV, 337-338)

Es en esta vieja ciudad donde vi a Liszt dirigir un ensayo de mi *Tannhäuser*. Me quedé estupefacto al ver en él, en su trabajo, un segundo yo: lo que había sentido al componer mi música, él también lo sentía dirigiéndola; lo que había querido decir escribiéndola, él lo decía haciéndola sonar. ¡Maravilloso! Gracias al amor de este amigo raro ente todos y en el momento mismo en el que me convertía en un sin patria, encontré la patria para mi arte que había buscado durante tanto tiempo pero jamás encontrado.

Una comunicación a mis amigos (GSD, IV, 340)

¡Mi querido Liszt!

Has sido quien ha dado una vida esplendorosa y sonora a los signos inscritos en mi partitura. Sin tu amistad única, mi obra dormiría aún, silenciosa – tal vez incluso olvidada por mí. Ningún oído habría escuchado lo que emocionó mi corazón y excitó mi imaginación cuando componía esta obra. Tu hazaña ha transformado mis deseos en realidad, atrayéndome nuevos amigos. Tengo prisa ahora por intentar despertar en otros el deseo de seguir tu ejemplo. Que puedas servir de modelo a los que son capaces de amarme: es así como te presento a ellos dedicándote mi obra ante el mundo.

Dedicatoria de la partitura de Lohengrin (SS, XVI, 73)

Me parece que Liszt ha alcanzado, con su real productividad de compositor, la plena madurez artística y creativa. Pero si alguien conviene, con una intuición irresistible, el extremo valor, la extraordinaria plenitud que se desprende de las grandes composiciones que nuestro amigo ha situado ante nosotros como por un golpe de varita mágica, se quedará perplejo ante la misma forma de estas obras.

Sobre los poemas sinfónicos de Franz Liszt (GSD, V, 186)

Al escuchar una de las nuevas obras orquestales de Liszt, estuve sorprendido y encantado de constatar qué afortunada es la denominación «Poema sinfónico», puesto que indica el descubrimiento de una nueva forma de arte. [...] Incluso cuando escuchaba una de las bellas obras de este género (y las hay de auténticamente geniales), siempre perdía el hilo de la música. Para reencontrarlo y conservarlo todo esfuerzo era vano. En Liszt, la concepción musical, genial y segura, se afirma desde el principio de la obra hasta el punto de que, a menudo, después de los primeros dieciséis compases, estaba fulminado y tenía ganas de gritar: «¡Basta, ya he vivido la obra entera!»

Sobre los poemas sinfónicos de Franz Liszt (GSD, V, 188, 193, 195)

Necesito gritar a todos los que tengan miedo de la música de Liszt: «Tened confianza, ¡os quedaréis estupefactos! ¡Si dudáis, si teméis ser decepcionados, que os baste conocerla de cerca! ¿Conocéis a un músico más profundamente músico que Liszt, un ser que posee y domina más que él el poder de la música? ¿A quién encontraréis que tenga una sensibilidad más fina, más intensa que la suya? ¿Dónde hay un ser cuya ciencia y poderes sean tan grandes, que esté más dotado que él? Id con toda confianza a él, que es único: es un espíritu demasiado noble para decepcionaros alguna vez».

Sobre los poemas sinfónicos de Franz Liszt (GSD, V, 197)

Sin embargo, las peculiaridades del público de acuerdo con el tiempo y espacio que me imponían un examen eran más importantes, cuando intenté buscar una explicación a la suerte de la música de Liszt. El examen de esta música me proporcionó el pretexto para las consideraciones precedentes, a las que creí poner digno remate con este análisis. Esta vez era la sinfonía sobre el Dante, de Liszt, la que, después de oírla de nuevo, me hizo sentirme preocupado por la cuestión de qué sitio había que asignarle dentro de nuestro mundo artístico a esta creación genial y magistral. Como quiera que poco antes me había ocupado de la

lectura de *La Divina Comedia* y sopesado todas las dificultades que presenta el juicio de esta obra, ahora aquella composición de Liszt me parecía la obra creadora de un genio liberador que rescataba el legado indecible por abismal de Dante del infierno de sus visiones con ayuda del fuego purificador del idealismo musical, para transportarlo al paraíso venturoso de la autosuficiente sensibilidad. Éste es el espíritu de la poesía dantesca en su más pura expresión. [...]

Esta obra ha permanecido prácticamente desconocida de nuestro tiempo y su público. [...] Evidentemente, las concepciones de Liszt son demasiado grandiosas para un público que accede a presenciar el *Fausto* en el teatro por el superficial Gounod y, en la sala de conciertos, por el pomposo Schumann.

El público en el tiempo y el espacio en *Escritos y confesiones* (190-192)

En la cena hablamos de la maldad de la gente con mi padre, «vive sólo como una sombra», dice R. Qué pocos han reconocido que él abrió la vía para R. «Lo que Liszt puede, también nosotros podemos», y sin Liszt, dice R., «me es inimaginable cómo hubiesen sido las cosas, al final me hubiese quedado al lado de *La balsa de la Medusa* de Reiβiger.

Diario de Cosima, 16 de marzo de 1878 (I, 655)

Charlo con R. sobre mi padre y su influencia en la gente con cosas como *Norma*, *Somnambula*, etc. «Es una ilustración de un mundo que desaparecía», dice R., «por ejemplo, sus melodías gitanas, que no podrían tener ninguna pretensión de ser un arte duradero; el centro de este ser era un París ahora desaparecido».

Diario de Cosima, 12 de octubre de 1871 (I, 448)

Con ocasión del *Christus* de mi padre, que se ejecuta ahora en Viena [...] dice R.: «Qué singular es tu padre, deja interpretar su música de la manera más escalofriante, pero sonríe cuando evoco mis representaciones modélicas. Quiere que sus obras se den ante un público del que dice que estas malas ejecuciones son

suficientemente buenas para él. Eso es privilegiar las apariencias y resume su conocimiento del mundo. La gente como nosotros es considerada paleta porque preferimos no ser interpretados a ser mal interpretados».

Diario de Cosima, 3 de enero de 1872 (I, 476)

Por la noche hablamos de la interpretación de *Festklänge* de papá y su amable reseña en el diario nos lleva a la pregunta de cómo es posible que se hayan acabado las odiosas palabras contra mi padre, R. dijo: «algo así se supera, creo, cuando tu padre ya no molesta a nadie: ya no toca, ya no dirige, ya no tiene ninguna expectativa para cualquier plaza, etc.».

Diario de Cosima, 11 de abril de 1872 (I, 510)

Antes de la comida le oigo tocar un *Christus* de papá, lo que conozco hasta ahora de esta obra, no me causa ninguna buena impresión, «renunciar así a los progresos de un gran arte, para imitar a los berridos de los curas es desde luego una muestra del empobrecimiento del espíritu», dice R. Estamos tristes por la evolución de papá, de la que la princesa Wittgenstein es seguro la culpable.

Diario de Cosima, 7 de junio de 1872 (I, 530)

Me voy triste, no es que la separación me duela, sino el miedo a estar completamente separada de mi padre. En el tren, el mal humor de R. estalla en celos de papá, pero pronto se calma.

Diario de Cosima, 6 de septiembre de 1872 (I, 572)

Después de la comida, R. reflexionó sobre mi relación con papá y se encolerizó tanto que tuve que callarme. Seguro que he tenido que hacer algo mal en el tiempo, para que R. haya permanecido con tantos celos, pero no está bien por su parte, me parece, que me eche bronca tantas veces.

Diario de Cosima, 30 de octubre de 1872 (I, 587)

Por la tarde mi padre toca una fantasía del Sr. H. Bronsart, y R. y yo nos admiramos por la bondad con la que juzga de la manera más indulgente unos productos tan flojos.

Diario de Cosima, 21 de agosto de 1878 (II, 164)

R. habla de la fascinación que tiene algo de divina, que mi padre ejerce, con la que entusiasma y brilla de genio, grandeza, bondad.

Diario de Cosima, 23 de agosto de 1878 (II, 164)

Por la tarde tomamos la *Dante-Symphonie* de mi padre. Él nos la toca, y cuando se aleja, R. habla de esta alta concepción poética, con qué belleza se ha preservado de toda pintura musical, en la que seguramente Berlioz hubiese caído; qué bello es el sentimiento del Purgatorio, y que no se sabe, si es desesperación o esperanza lo que en cierto modo no permite alzar la vista, qué bello el *fugato*. Pero no hay público para ello; hay que tener formación, hay que haber tenido alguna impresión de Dante, y también entender el catolicismo. La indecible modestia de mi padre respecto a su obra también impresiona mucho a R., que declara por su parte muy alegre, haber «robado» tanto de los poemas sinfónicos.

Diario de Cosima, 27 de agosto de 1878 (II, 165)

Ayer, al escuchar *Hungaria*, que tocó Lusch, dijo R.: «Tu padre es mucho más músico que yo, yo no podría escribir algo así, incluso mis marchas apuntan hacia otra cosa».

Diario de Cosima, 4 de diciembre de 1878 (II, 249)

Visita de mi padre. – R. y él tienen una relación maravillosa; R. curiosamente paciente también al escuchar su música, que no le proporciona ninguna alegría.

Diario de Cosima, 21 de agosto de 1879 (II, 401)

Cuando me siento en mi escritorio, viene a mi habitación, profundamente melancólico. Ha leído una carta de mi padre y llora amargas lágrimas por la desarmonía entre ellos, «por una parte, está lo que le lleva a escribir, magnífico, y entonces, tan convencional, sin conjunto, nada».

Diario de Cosima, 25 de octubre de 1880 (II, 614)

El diario trae una bella carta de mi padre (1849) sobre R. «Oh, lo que es Liszt, su esencia *hors de concours*, eso lo sé; sólo necesito golpearme el cráneo para verlo ante mí. Pero lamento que nos hayamos convertido en extraños el uno para el otro, con falsas influencias; es decir: tampoco lo somos, pero somos tan poco el uno para el otro».

Diario de Cosima, 21 de agosto de 1881 (II, 783)

Debemos esperar a mi padre, lo que pone a R. de mal humor, se queja de la naturaleza de mi padre (no sería de los nuestros y nosotros no seríamos para él más que un número entre otros).

Diario de Cosima, 17 de noviembre de 1882 (II, 1051)

Tarde por la noche, cuando estamos solos, R. se extiende sobre las últimas composiciones de mi padre. Las encuentra completamente sin sentido y lo expresa detenida y claramente. Le pido que hable con mi padre de ello, para devolverlo al buen camino, pero no creo que R. lo haga.

Diario de Cosima, 28 de noviembre de 1882 (II, 1059)

Hoy empieza a hablar otra vez de papá de manera brusca en su verdad [...] y callo, triste.

Diario de Cosima, 29 de noviembre de 1882 (II, 1059)

En la cena elogia R. la carta de mi padre, todo lo que él escribe está bien dicho, «yo no puedo hacerlo», añade, «para eso se necesita nobleza y educación, que yo no tengo».

Diario de Cosima, 20 de diciembre de 1882 (II, 1076)

La manera de ser de mi padre le pone enfermo y lo llama el rey Lear.

Diario de Cosima, 6 de enero de 1883 (II, 1087)

MENDELSSOHN

Le ruego que quiera aceptar como regalo la sinfonía adjunta que he compuesto a la edad de 18 años: no podría estar en mejores manos. A cambio, no le pido nada más que querer leerla en uno de sus ratos perdidos. Tal vez le dará fe de mis esfuerzos constantes. Deberé así a la buena opinión que tenga de no ser desaprobado por usted si quisiera juzgar mis obras más recientes sin haber tenido el testimonio de mis estudios musicales. Pero lo que más deseo sería que, gracias a esta sinfonía, me conociese un poco mejor y pudiese sentirme más cerca de usted. Con veneración, su R. Wagner.

Carta a Mendelssohn, 11 de abril de 1835

Muy querido señor:

Acabo de echar un vistazo a la partitura de mi obertura y me he asustado seriamente por su benévolo ofrecimiento de hacerla interpretar en un concierto de la Gewandhaus de Leipzig: reconozco que es una obra sólo para la ópera y no para la sala de conciertos. Sin embargo, si sigue estando dispuesto a dar una obra mía bajo su magistral dirección, preferiría que concediese este honor a una obra más digna de usted, a mi obertura del *Holandés errante*, tal vez, en cuanto esta ópera se represente en la ópera, lo que debería ocurrir a mediados del próximo mes.

Carta a Mendelssohn, Dresde, 17 de noviembre de 1842 (SB, II, 179)

Mendelssohn, con quien he comido hoy, me ha alegrado mucho: vino al escenario después de la representación, me abrazó y me felicitó muy cordialmente.

Carta a Minna Wagner, Berlín, 8 de enero de 1844 (SB, II, 354)

Puedes hacerte una idea de la disposición de la gente de Leipzig hacia mí leyendo el *Leipziger musikalische Zeitung*. Este diario, dirigido por Mendelssohn, ¡no ha escrito una palabra de mi ópera! Sé de buena fuente que Mendelssohn, que también quiere escribir una ópera, está más que celoso de mí. La crítica de la ciudad, que le obedece, no sabe cómo comportarse conmigo - ¡cretinos! ¡Dios quiera que Mendelssohn componga una buena ópera, así seremos dos!

Carta a Samuel Lehrs, 7 de abril de 1845

Para este concierto, también había sido comprometido por ella [Schröder-Devrient] Mendelssohn, con quien tenía gran amistad; éste tocó en él la en aquel entonces nueva obertura suya para *Ruy Blas*. Durante los dos excitantes días que pasé en Leipzig con este motivo, entré por primera vez en un más directo contacto con él, pues antes mi trato se había limitado a unas pocas y de todo punto estériles visitas. En casa de mi cuñado Fritz Brockhaus se hizo música por la Schröder-Devrient y Mendelssohn, quien la acompañó en una amplia selección de «*lieder*» de Schubert. En tal ocasión observé la auténtica inquietud y agitación con que me contemplaba, o mejor me espiaba, este aún joven maestro, entonces en el cénit de su fama y su actividad. Se me hizo evidente que no daba especial importancia a un éxito operístico y ciertamente tampoco en Dresde, y sin duda yo contaba para él, por ello, entre una clase de músicos con la que no tenía nada en común y con la que no creía tener nada que hacer. No obstante, precisamente este éxito tenía unos rasgos característicos que lo alarmaron en alguna medida. Hacía tiempo que Mendelssohn no pretendía con mayor anhelo otra cosa sino una ópera afortunada; quizá pudo contrariarle que, antes de ir tan lejos, de manera burda e inesperada se le cruzara en el camino un tal éxito con una especie de música que él podía estimar justificadamente como no buena. No le molestó menos que la Schröder-Devrient, reconocida por él como genial y tan adicta suya, interviniera ahora abiertamente también en favor mío. Todo

esto se me traslució cuando, con una singular manifestación, Mendelssohn me dio a entender directamente por fuerza este significado. Esto es, cuando después del ensayo de nuestro común concierto lo acompañé a casa y con gran calor le hube hablado precisamente de música, él, de suyo nada locuaz, me interrumpió con auténtica y excitada brusquedad con la manifestación de que la música tiene sólo de malo que, con mayor fuerza que las otras artes, estimula no sólo las buenas sino también las malas cualidades, como justamente los celos. Me sonrojó de vergüenza tener que relacionar esta manifestación con su sentimiento hacia mí, pues en mi profunda ingenuidad yo era consciente de no poder atreverme a pensar, ni siquiera por asomo, en una comparación de mis capacidades y producciones como músico con las de Mendelssohn.

Mi vida (223-224)

Mendelssohn, el cual se detuvo en aquella época en Berlín al mismo tiempo que Meyerbeer por causa de la Dirección general de Música, había presenciado la representación en un palco de proscenio [de *El Holandés errante*] y seguido los acontecimientos con rostro demudado: ahora se me acercó, para silbarme entre dientes con una indiferente *bonhomie*: «¡Bien, ya puede estar usted contento!» Le vi varias veces durante el tiempo de mi breve estancia en Berlín y también pasé una tarde en su casa disfrutando de distintas piezas de música de cámara; nunca volvió a escuchársele otra palabra sobre *El Holandés errante*, salvo indagaciones acerca de si la Schröder-Devrient cantaría en la segunda representación, y si no, quién; tras lo cual también sufrí en verdad que contestara sin la menor atención a mis citas, hechas con sincero calor, de su música para el *Sueño de una noche de verano*, la cual fue dada entonces con frecuencia y escuchada por mí por primera vez.

Mi vida (247-248)

Aún en este primer año, nos trajo aquí a Mendelssohn una invitación para la dirección de su oratorio *Paulus* en uno de los entonces famosos conciertos del Domingo de Ramos de la Orquesta de Dresde. El conocimiento de esta obra, que hice en esta oportunidad con verdadero gusto, obró en mí tan agradablemente, que en esta ocasión intenté aproximarme de nuevo a Mendelssohn con fervor y devoción. Una singular conversación, que tuve con él la misma tarde de esta ejecución, sofocó en seguida en mí otra vez de extraña manera este propósito.

Mi vida (254-255)

Las interpretaciones de Mendelssohn de las obras de Beethoven sólo tenían en cuenta la pura esencia musical, pero nunca su contenido poético, que no podía comprender. [...] La dirección orquestal de Mendelssohn, a pesar de sus grandes sutilezas técnicas, siempre me ha dejado insatisfecho en lo principal, siempre me parecía que no se atrevía a dejar decir lo que Beethoven quería decir, puesto que él mismo no estaba muy seguro de que esta música dijese algo e ignoraba el qué. Dirigía esta música «al pie de la letra» y me hacía pensar en nuestros filólogos que, cuando traducían a los poetas griegos, se contentaban con interpretar las sílabas, las partículas y las variantes sin preocuparse jamás por su contenido. [...] Mendelssohn me parecía entonces no ser más que un «hacedor de música» entre otros y comprendí la razón: era incapaz de hacer otra cosa que lo que hacía.

Carta a Theodor Uhlig, Dresde, 15 de febrero de 1852 (SB, IV, 289)

Todo lo que suministró argumentos para el análisis de nuestra antipatía por la naturaleza judía, todo lo que esta naturaleza presenta en cuanto a contradictorio en sí misma y frente a nosotros, toda su incapacidad al no ser de nuestro suelo, y no poder mezclarse con nosotros en ese suelo, y al no poder cultivar los elementos que encierra, todo eso es lo que produjo un conflicto verdaderamente trágico en la naturaleza, en la vida y en

la producción de un artista muerto prematuramente, de Felix Mendelssohn Bartholdy.

Ese nos mostró que un judío puede estar dotado del talento específico más hermoso, poseer la educación más perfecta y más amplia, la ambición más elevada y más delicada, sin poder jamás, por medio de todas esas dotes, obtener ni una sola vez que nuestro corazón y nuestra alma se vieran embargados por esa impresión incomparable que esperamos del arte, puesto que sabemos que éste es capaz de eso, porque lo sentimos un número infinito de veces en cuanto un héroe de nuestro arte abría la boca, por así decirlo, para hablarnos.

El judaísmo en la música en *Recuerdos de mi vida y otros escritos* (197-198)

Se bastará aquí, para explicar nuestro sentimiento general, recordar que no podíamos sentirnos cautivados al oír música de este compositor, si solamente se presentaba a nuestra imaginación, siempre más o menos ávida de distracciones, la exposición, el arreglo, la confusión de los motivos más finos, más hermosos y más artificiales, como en un caleidoscopio con formas y colores en movimiento, pero que nunca fuimos alcanzados en momentos en que esas figuras de estilo deberían haber expresado sentimientos del corazón más íntimos y más profundamente humanos.

Allí, toda facultad de crear formas cesaba para Mendelssohn; es el motivo por el que, en el oratorio intentó el drama, debiendo recurrir muy abiertamente a cada una de las particularidades formales propias como una marca individual característica, de tal o cual de sus predecesores que tomaba como modelo de estilo. Además es notable que al hacer esto, el compositor elegía con preferencia como modelo para imitar con su inexpresiva lengua moderna, a nuestro viejo maestro Bach. El lenguaje musical de Bach se forma en un periodo de nuestra historia de la música en el que el lenguaje musical en general se esforzaba aún por adquirir la facultad de una expresión más individual y más cierta. [...]

El lenguaje de Bach, al contrario, puede ser imitado por un músico muy hábil, aún en otro sentido, porque lo formal reina

todavía en él y porque la expresión puramente humana no predomina con bastante claridad como para que el qué solo no pueda o no deba ser expresado por él, que está todavía enfrascado en la elaboración del cómo. Si Mendelssohn, en sus esfuerzos por expresar de manera tan interesante como deslumbrante un tema vago y casi insignificante, no inventó la delicuescencia y lo arbitrario de nuestro estilo musical, sin embargo, los llevó a su apogeo. El último en la cadena de nuestros verdaderos héroes de la música, Beethoven, con una voluntad sublime y con una fuerza milagrosa, lucha por una expresión más nítida, más segura, de una sustancia indecible, creando las formas musicales bien precisas de sus cuadros sonoros, pero Mendelssohn, por el contrario, hace desaparecer en sus producciones a las imágenes adquiridas y las trasforma en sombras vagas y fantásticas; ante su débil luz, nuestra imaginación caprichosa se excita arbitrariamente, pero nuestra aspiración íntima, puramente humana, de contemplar algo claramente artístico, está apenas aflorada por la esperanza de ser satisfecha. Solamente allí en donde el sentimiento opresivo de esta incapacidad parece apoderarse del alma del compositor, llevándolo a expresar una resignación más noble y más melancólica, Mendelssohn logra representarse característicamente en el sentido subjetivo de una individualidad fina y tierna, que en presencia de lo imposible, manifiesta su debilidad. Como lo hemos dicho, ese es el lado trágico del caso de Mendelssohn: y si en el campo del arte tuviéramos que brindar el individuo nuestra simpatía, deberíamos hacerlo en gran medida con Mendelssohn, aún si la fuerza de esa simpatía fuera debilitada al considerar que lo trágico de su situación era inherente a Mendelssohn, aunque él no tuviera una conciencia real, dolorosa y purificadora de ello.

El judaísmo en la música en *Recuerdos de mi vida y otros escritos* (198-201)

Con finura, el espíritu de Mendelssohn, gracias a la impresión que le causó la naturaleza, le llevó a componer obras en las que evocaba paisajes. En efecto, había viajado mucho y traído de sus

periplos impresiones muy fuertes. Desde hacía poco, los cuadros de género que pueden verse en nuestras exposiciones de pinturas locales, también han hecho música, y sin maneras.

De la aplicación de la música al drama (GSD, X, 183)

Cuando envidiaba a Mendelssohn por su preparación filológica, no tenía más remedio que extrañarme de que aquella filología suya no fuese un obstáculo a la hora de escribir la música para los dramas sofocleos, puesto que yo, a pesar de mi falta de preparación, tenía un mayor respeto por el espíritu del mundo clásico que el que él parecía mostrar.

Carta abierta a Friedrich Nietzsche
en *Recuerdos de mi vida y otros escritos* (214-215)

Hablamos con R. de Mendelssohn. Lo comparamos con el cristal, la obertura de las *Hébridas* es tan clara, pulida, sonora, una forma tan segura como el cristal, pero también tan fría. Un talento tan enorme como el de Mendelssohn es inquietante, no tiene nada que hacer en el desarrollo de la música.

Diario de Cosima, 7 de diciembre de 1869 (I, 176)

En la cena, R. habla de Mendelssohn, elogia su obertura de las *Hébridas*, «ha oído bien y ha escuchado las impresiones del paisaje; por ejemplo la construcción del acorde al principio de la obertura está lleno de expresión, no ha representado el corazón humano y sus suspiros, ni la naturaleza, sino el paisaje, pero no podría entusiasmarme por un ser así».

Diario de Cosima, 14 de marzo de 1873 (I, 653-654)

MEYERBEER

Querido y venerado Maestro:

Si pudiese creer que tengo algo de interés para usted, podría tal vez imaginar que esté usted contrariado y sorprendido por no

haber tenido ninguna noticia mía. En ningún caso, sin embargo, puedo pretender tener la ambición de imaginar que noticias sobre mis actividades puedan parecerle oportunas. [...]

Estoy a punto de tener que venderme a mí mismo para obtener ayuda en el sentido más material de la palabra. Mi cabeza y mi corazón ya no son míos – son propiedad suya, mi maestro. Sólo me quedan mis manos: ¿Quiere usarlas? Entiendo que debo convertirme en su esclavo para encontrar alimento y fuerza para mi trabajo, este mismo trabajo que, un día, le expresará mi gratitud. Seré un esclavo leal y honesto; confieso además que tengo una naturaleza de esclavo y me siento particularmente bien cuando me entrego totalmente a otra persona, sin segundas intenciones y con una confianza ciega. Trabajar y sufrir para usted, sólo usted, dará a todos mis esfuerzos, por añadidura, placer y valor. Es por lo que debe usted comprarme, señor: ¡no hará una tan mala adquisición! Libre, tal y como soy hoy, sólo puedo correr a la ruina y arrastrar a mi mujer conmigo: ¿no es una pena, sin duda? [...] Debo trabajar para usted, es decir, hacerme digno de agradecérselo. Entonces, aquí estoy: he aquí la cabeza, el corazón y las manos de su propiedad, Richard Wagner.

Carta a Meyerbeer, Berlín, 3 de mayo de 1840 (SB, I, 429)

Muy querido Señor:

Le he molestado tan a menudo y sin duda incomodado con mis letras torpes y cansinas que, por temor a atormentarlo una vez más, nunca me habría decidido a escribirle de nuevo, si no hubiese tomado la resolución de comunicarle sin tardar lo que tengo que decirle. A saber: dirigirle una petición, ¿qué podría ser si no? [...] Sin usted, mi muy honorado benefactor, no puedo hacer nada (mi instinto me lo dice desde hace dos años) y sólo gracias a usted que tendré éxito, como ya se ha demostrado claramente hace poco tiempo.

Carta no fechada a Meyerbeer

Que Dios conceda cada día alegría a su bella vida y que no le inquiete nunca preocupación alguna, esta es la plegaria sincera de su muy fiel alumno y servidor, Richard Wagner.

Carta no fechada a Meyerbeer

No permita que extenúe a Meyerbeer así, a este hombre debo agradecérselo todo y especialmente mi muy próxima celebridad.

Carta a Robert Schumann, París, 29 de diciembre de 1840 (SB, I, 429)

Mi relación con Meyerbeer tiene un carácter bastante particular: no lo detesto, pero no podría decir bastante cuán antipático me es. Este hombre eternamente amable y complaciente me recuerda la época en la que daba la impresión de protegerme: fue el periodo más oscuro, diría incluso más inmoral de mi vida [...]. No reprocho a Meyerbeer la ineficacia rebuscada de su bondad hacia mí; al contrario, estoy feliz de no ser deudor suyo. [...] No puedo existir, pensar o sentir como artista, tanto a mis ojos como a los de mis amigos, sin ver en Meyerbeer mi contrario más absoluto y declararlo alto y fuerte.

Carta a Franz Liszt, Zúrich, 18 de abril de 1851
Franz Liszt – Richard Wagner Briefwechsel (172-173)

Meyerbeer recorrió todas las fases de la evolución de esta melodía, y en verdad no desde la abstracta lejanía, sino en la cercanía más real, siempre en el lugar conveniente. Como judío no tenía una lengua materna que hubiera llegado a fusionarse inseparablemente con el nervio de su más íntimo ser: hablaba con el mismo interés a discreción en cada lengua moderna y las ponía asimismo en música sin ninguna otra simpatía por sus peculiaridades que la de su capacidad para llegar a subordinarse a la música absoluta a voluntad. [...] Meyerbeer, con su indiferencia por el espíritu de toda lengua y con su capacidad, fundada en esto, de apropiarse con ligero esfuerzo lo más exterior de la misma (una capacidad que por medio de nuestra formación moderna ha llevado en general a la prosperidad), estaba

completamente indicado para tener que ver sólo con la música absoluta, desprendida de todo contexto lingüístico. Además, por eso era capaz de observar dondequiera a discreción las manifestaciones en la indicada marcha de la evolución de la música de ópera: siguió sus pasos siempre y en todas las direcciones. Es digno de atención ante todo que él sólo *siguió* esta marcha, pero no *con* ella, por no hablar de que la precediera de alguna manera. Él se asemejaba al estornino, que sigue a la reja del arado en el campo y picotea contento, en el surco acabado de excavar, las lombrices expuestas al aire. Ni *una sola* dirección le es propia, sino que sólo ha espiado cada una en sus predecesores y la ha explotado con prodigiosa ostentación, y en verdad con tan sorprendente rapidez que el endosante anterior, al que él espiara, apenas había pronunciado una palabra cuando [Meyerbeer] ya gritaba la entera frase sobre esta palabra, indiferente, así había entendido correctamente el sentido de la misma, de lo que por regla general resultaba que él decía siempre justamente lo contrario de lo que había querido expresar el endosante anterior; pero el estrépito que hacía la frase meyerbeeriana era tan ensordecedor que el endosante anterior ya no venía a la manifestación del sentido propio de sus palabras: quisiéralo o no, tenía finalmente que entonar él mismo también esta frase, para al menos poder meter baza.

Ópera y drama (100-101)

Si hubiera tenido en particular que caracterizar la capacidad y la vocación de Meyerbeer para la composición dramática, entonces, en honor a la verdad, que me esfuerzo en descubrir plenamente, yo habría destacado vigorosamente en sus obras un fenómeno notable. – En la música de Meyerbeer se manifiestan una futilidad, una trivialidad y una nulidad tan espantosas, que estamos tentados a reducir totalmente a cero su capacidad específicamente musical, sobre todo comparada con la de la inmensa mayoría de sus contemporáneos dedicados la composición. Pero que, no obstante, él haya obtenido tan grandes

éxitos ante el público operístico de Europa, no debe llenarnos aquí de asombro, pues este milagro se explica fácilmente con una mirada a este público; lo que [aquí] debe retenernos e ilustrarnos es una observación puramente artística. Esto es, observamos que, en la evidentísima incapacidad del famoso compositor para dar de sí, con la propia facultad musical, el menor signo de vida artística, él se eleva con todo en algunos pasajes de su música de ópera a la altura de la capacidad artística más grande e indiscutible. Estos pasajes son el producto de una inspiración auténtica, y si los examinamos más de cerca reconocemos también de dónde vino el estímulo de esta inspiración, esto es, de la verdadera situación poética. Allí donde el poeta olvidaba su forzada consideración de la música, donde en su procedimiento dramático compilador llegaba inconscientemente a un momento en que él podía aspirar y expirar de nuevo el aire libre y refrescante de la vida humana, se presenta también de repente al compositor este aliento como soplo de la inspiración, y el compositor, que en el agotamiento de toda la capacidad de sus antecesores musicales no podía dar de sí ni un solo rasgo de verdadera inventiva.

Ópera y drama (111)

Un compositor judío contemporáneo, universalmente conocido, se dirigió en sus obras a una parte de nuestro público cuyo gusto ya no se podía corromper, sino solamente explotar. [...] Ese célebre compositor de óperas tuvo como única meta para su misión de artista la preocupación por producir esa ilusión. Es inútil caracterizar con más detalles el empleo de los medios artísticos que eligió para alcanzarla: bastó, y el éxito lo prueba, que pudiera dar la ilusión, y que lo haya logrado al imponer a su auditorio de ociosos, esa jerga definida por nosotros como una picante expresión moderna de todas las trivialidades, que ya le habían servido tantas veces con su inocencia natural. Ese compositor busca y emplea en su obra sacudidas y efectos que producen las catástrofes sentimentales, eso es muy natural cuando es sabido que las personas que se aburren adoran las sensaciones

de ese estilo; nadie debe extrañarse entonces, que dadas esas pautas, se obtenga siempre un resultado exitoso.

Ese compositor ilusionista llega tan lejos, que hasta se ilusiona a sí mismo, es probable que su intención sea la de engañarse a sí mismo tanto como lo hace con su público de gente aburrida. Creemos sinceramente que él querría crear obras de arte, pero que sabe que le es imposible: para salir de este penoso conflicto entre querer y poder, escribe óperas para la ciudad de París, haciéndolas ejecutar luego con facilidad en el resto del mundo; es el medio más seguro hoy en día de procurarse la gloria artística sin ser artista. Bajo la presión de esta auto-ilusión, que debe ser bastante penosa, se nos aparece casi con aspecto trágico: pero el lado puramente personal en el interés herido, le da al personaje un viso tragicómico. El célebre compositor nos revela los caracteres del judaísmo en el campo de la música al dejarnos una impresión de frialdad y de verdadero ridículo.

El judaísmo en la música en *Recuerdos de mi vida y otros escritos* (201-203)

Representar óperas como las de Meyerbeer viene a ser como practicar sobre nuestros grandes y pequeños escenarios lo que hay de más insensato e indigno, pero —lo que es aún más espantoso— es la seriedad con la que el público acoge, boquiabierto, las cosas más ridículas.

Un vistazo a la ópera alemana contemporánea (GSD, IX, 275-76 y 271)

Me contó que durante la noche había tenido toda clase de sueños absurdos, entre otros que viajábamos en coche con el rey de Baviera, que nos demostraba su favor de la manera más ostentosa; después estaba en París mano a mano con Meyerbeer, que le allanaba el camino a la gloria, entonces, un sueño recurrente: una letra vencía y no la cobraba, y no podía pagar la casa.

Diario de Cosima, 26 de septiembre de 1872 (I, 576-577)

R. ríe y dice: tengo que decirte lo que Meyerbeer me ha contestado cuando le he dicho que, en mi opinión, la *mise en scène*

de las bañistas no corresponde con la música [en los *Hugonotes*]: «Sí, señor Wagner, pero no todo el mundo tiene tanta imaginación como usted».

Diario de Cosima, 11 de diciembre de 1878 (II, 255-256)

R. ha dormido bien, pero ha soñado con Meyerbeer, que volvía a verlo en el teatro y le decía: «Ya lo sé, la larga nariz», en cierto modo como si R. se hubiese burlado de su nariz, por lo que R. casi se disculpó y el público aplaudió la conciliación.

Diario de Cosima, 3 de abril de 1880 (II, 550)

Salí de aquí, pues, para la primera visita a Meyerbeer. En los diarios había leído a menudo de su afabilidad y gentileza, llegadas a ser proverbiales; que no hubiera contestado a mi carta anterior, se lo perdoné de buen grado, y en verdad no me vi decepcionado ahora en mi excelente opinión cuando me admitió a su presencia y me recibió con amabilidad. Bajo todo punto de vista me hizo una impresión favorable, a lo que contribuyó decisivamente una expresión altamente simpática, sobre todo en la parte de alrededor de los ojos, del rostro, el cual entonces aún no se había ajado de esa desagradable manera que se manifiesta de ordinario en las fisonomías judías. Mi proyecto de buscar introducirme en París como compositor dramático no lo consideró desesperado. Me permitió leerle el libreto de mi *Rienzi*, y, en verdad, lo escuchó hasta el final del tercer acto, aceptó los dos actos cuya composición estaba acabada, para examinarlos, y en una visita posterior me atestiguó su incondicional simpatía por mi trabajo; sin embargo me molestó en alguna medida que volviera repetidamente a la admirativa alabanza de mi elegante manuscrito, en lo que creía reconocer ventajosamente al «sajón». Me prometió cartas de recomendación para el director de la Gran Ópera, Duponchel, y para el *chef d'orchestre* de la misma, Habeneck. Con esto creí tener motivo más que suficiente para alabar mi acierto, el cual me había traído, a través de las más azarosas vicisitudes, precisamente a este lugar de Francia. ¿Qué éxito más afortunado

se hubiera obtenido en tan poco tiempo sino el que ahora me había venido por la simpatía, rápidamente conquistada, del más famoso compositor de la ópera francesa?

Mi vida (162-163)

Cuando al despedirme de Londres fui a hacerlo de Howard, tuve la sorpresa de encontrarme en su casa con Meyerbeer, el cual acababa de llegar entonces a Londres, para representar su *Estrella del Norte*. Cuando lo vi entrar, caí inmediatamente en la cuenta de que Howard, al que yo había considerado sólo en su condición de secretario de la Sociedad Filarmónica, era también crítico musical del *Illustrated News*, condición por la cual vino a verle en seguida el gran compositor de óperas. Meyerbeer se quedó totalmente paralizado cuando me vio, lo que de nuevo me puso en tal turbación, que no fuimos capaces de decirnos una sola palabra; de lo cual estuvo muy admirado Howard, que creía que nos conocíamos. Al marcharme, me preguntó si así pues no me era conocido el señor Meyerbeer, a lo que le contesté que preguntara a éste por mí. Cuando por la tarde aún volví a encontrarme con Howard, me aseguró que el señor Meyerbeer se había expresado acerca de mí sólo con el mayor aprecio. Le aconsejé entonces su lectura de algunos números de la *Gazette musicale* de París, en la cual hacía algún tiempo que el señor Fétis había dado a los puntos de vista del señor Meyerbeer sobre mí una expresión menos favorable. Howard movió la cabeza y no pudo entender «cómo dos grandes compositores podían encontrarse de tan singular manera».

Mi vida (474)

MOZART

No negarás que las efusiones musicales de Mozart manaban de fuentes puramente musicales, que su inspiración se refería a un sentimiento interior determinado, que, aunque él hubiera tenido

las dotes del poeta, nunca podía expresarse con palabras, sino única y exclusivamente con sonidos. Hablo de las inspiraciones que en el músico nacen al mismo tiempo con las melodías, las imágenes sonoras. La música de Mozart lleva en sí el sello característico de este nacimiento directo, y es imposible creer que Mozart haya trazado de antemano el plan, por ejemplo, de una sinfonía de la que no vivieran en su cabeza ya todos los temas, sí, la entera fisonomía sonora ya acabada.

Una velada feliz en *Un músico alemán en París* (71)

De Mozart, lo único que me gustaba era la obertura de la *Zauberflöte*; *Don Juan* me resultaba odioso porque iba acompañado del texto en italiano; me resultaba petulante. [...] También me familiaricé con Mozart, en especial gracias a su *Réquiem.*

Esbozo autobiográfico en *Escritos y confesiones* (90-91)

Mozart desarrolló justamente con la máxima potencia esto de lo que, como dije, es capaz la universalidad del genio alemán. Hizo propio el arte extranjero, para elevarlo a esa universalidad. También sus óperas fueron escritas en lengua italiana, porque entonces ésta era la única lengua aceptada para el canto. Mas él se apartó tan por completo de todas las debilidades de la manera italiana, ennobleció en tal grado sus atractivos, la mezcló tan íntimamente con la solidez y la fuerza alemanas, inherentes a él, que finalmente creó algo por entero nuevo y carente hasta entonces de precedentes. Esta creación nueva suya era la floración más bella, más ideal de música dramática, y a partir de aquí puede calcularse que la ópera se hizo doméstica en Alemania. Desde entonces se abrieron los teatros nacionales y se escribieron óperas en lengua alemana.

Sobre la naturaleza de la música alemana
en *Un músico alemán en París* (88-89)

La melodía se transformó en el elemento de las sinfonías de *Mozart*, músico de canto alegre y abundante, que insufló a sus instrumentos el aliento lleno de nostalgia de la *voz humana* al que su genio tendía con imperiosa querencia. Mozart introdujo el imparable torrente de la rica armonía en el corazón de la melodía, en cierto modo con la impaciente preocupación, puesto que era solamente interpretada por instrumentos, de proporcionarle como complemento el ardor y la profundidad de sentimientos que se encuentran en lo más íntimo del corazón, en la voz natural humana, que es una fuente expresiva inagotable. Cuando Mozart eliminó de sus sinfonías todo lo que se apartaba de la satisfacción de su afán más idiosincrásico, valiéndose de un método contrapuntístico excepcionalmente hábil, y más o menos de acuerdo con una premisa tradicional asumida por él mismo, elevó entonces la capacidad de lo instrumental para la expresión «*cantabile*» hasta una altura tal que los instrumentos alcanzaron la facultad de abarcar no solamente, como en Haydn, la jovialidad, el deleite íntimo y tranquilo, sino también la profundidad de la infinita nostalgia del corazón.

La obra de arte del futuro (80)

Y aquí os mostraré una vez más al magnífico músico, en el que la música era absolutamente esto que ella puede ser en el ser humano, cuando ella, precisamente según la plenitud de su ser, es música y no otra cosa que música. ¡Mirad a Mozart! ¿Fue él acaso un músico inferior porque fue enteramente músico, porque no podía ni quería ser otra cosa que *músico*? ¡Ved su *Don Juan*! ¿Dónde ha alcanzado jamás la música una individualidad tan infinitamente rica, dónde fue capaz de caracterizar tan segura y precisamente en la plenitud más rica y rebosante como aquí, donde el músico, según la naturaleza de su arte, no fue ni por lo más mínimo otra cosa que mujer amante incondicionalmente?

Ópera y drama (233-234)

Nada es más característico en Mozart, respecto a su carrera como compositor operístico, que la despreocupada ausencia de elección con que emprendía sus trabajos: le importaba tan poco reflexionar sobre el escrúpulo estético sobre el que reposaba la ópera, que más bien emprendía con la mayor despreocupación la composición de cualquier libreto de ópera que le ofrecieran, indiferente incluso a si el texto era conveniente o no para él como músico puro. Si reunimos todas sus observaciones y dichos estéticos conservados aquí y allá, toda su reflexión no se eleva ciertamente por encima de su famosa definición de su nariz. Era tan absoluta y totalmente músico y nada más que músico que en él podemos comprender también, de la manera más evidente y persuasiva, la única posición verdadera y correcta del músico en relación al poeta.

Ópera y drama (54)

¡Oh cuán entrañable y digno de veneración me es Mozart! porque no le fue posible idear para *Tito* una música como la de *Don Juan*, para *Così fan tutte* una como la de *Fígaro*!; ¡cuán vergonzosamente hubiera tenido que deshonrar esto a la música! – Mozart hizo de continuo música, pero jamás pudo escribir una música *bella* sino cuando estaba inspirado. Si esta inspiración había de venirle de dentro, de su propia capacidad, brotaba en él clara y brillante sólo cuando llegaba a ser estimulada desde fuera, cuando el amor más divino le era mostrado al genio en el objeto digno de amor, que él, apasionadamente olvidado de sí mismo, podía estrechar entre sus brazos.

Y así, precisamente el más absoluto de todos los músicos, Mozart, hubiera sido aquel que nos habría resuelto hace ya tiempo el problema de la ópera, esto es, el que habría ayudado a realizar el *drama* más auténtico, más bello y más acabado, si le hubiera salido al encuentro justamente el *poeta* al que él hubiera podido sencillamente *ayudar* como músico. Pero el poeta no vino a su encuentro.

Ópera y drama (55)

Su música ennoblecía instintivamente todos los caracteres propuestos a él según la conveniencia teatral, de manera que, por decirlo así, pulimentaba el mineral bruto, lo volvía a la luz por todas partes y finalmente lo mantenía fijo en la dirección en que la luz extraía de él los rayos de más brillantes colores.

Ópera y drama (95)

Mozart es de una importancia tan asombrosamente trascendente sólo para la historia de la música en general, pero en modo alguno para la historia de la ópera en particular, en cuanto género artístico específico.

Ópera y drama (56)

Fue Mozart, imbuido del encanto de las melodías italianas, quien logró asociar en la ópera la riqueza de la escritura instrumental y la suavidad del canto italiano.

La música del futuro (GSD, VII, 109)

Nosotros alemanes somos afortunados, puesto que llevamos a Mozart y Beethoven en la sangre y sabemos cómo debe latir nuestro corazón.

Carta a Ferdinand Heine, París, 27 de marzo de 1841 (SB, I, 465)

Dice que, hasta Mozart la música se ha quedado en un imperio vegetativo, pero después de Mozart, y especialmente de Beethoven, ha retomado el alma.

Diario de Cosima, 12 de marzo de 1869 (I, 70)

Vuelve a Mozart y dice que querría construir toda la filosofía de la música a partir de un movimiento de una sinfonía mozartiana: son tan sencillos e infinitamente libres en la melodía. Beethoven es más difícil como ejemplo – el primer movimiento de la *Heroica* no se deja definir.

Diario de Cosima, 8 de febrero de 1870 (I, 197)

R. toca pasajes del *Rapto en el Serrallo* y de *Fígaro* – las viejas ediciones de Simrock le hacen gracia. Como el profesor Nietzsche observa, se ha dicho que Mozart inventó la intriga musical, R. dice, al contrario, que ha resuelto la melodía en la intriga. Sólo hay que comparar la, por lo demás, excelente obra de Beaumarchais con la ópera de Mozart: en el primero hay hombres avispados, ingeniosos e interesados, que tratan y hablan unos con otros con mucho ingenio, en Mozart son seres transfigurados que sufren y se lamentan.

Diario de Cosima, 12 de febrero de 1870 (I, 198)

«Sí, Beethoven nos ha salvado, puesto que Mozart murió demasiado pronto, tan lleno de presentimientos de sí mismo».

Diario de Cosima, 1 de junio de 1873 (I, 690)

Entonces se exclama: «¡Qué grande es Mozart! No sólo comparado con sus predecesores, sino también con sus sucesores!». Entonces se pierde en consideraciones sobre la gloria, lo que podría ser, si fuese posible, por ejemplo, oponerlo hoy a Mozart. «¡Oh! ¡Es trágico, todo es trágico!»

Diario de Cosima, 5 de noviembre de 1878 (II, 219)

«Soy el último mozartiano».

Diario de Cosima, 12 de noviembre de 1878 (II, 228)

En el café canta *Drei Knäblein fein jung und weise*, y se maravilla de cómo ha construido Mozart su melodía sobre este texto, «nunca compuso nada tonto».

Diario de Cosima, 16 de noviembre de 1878 (II, 231)

ROSSINI

¡Es extraordinario! Mientras este hombre viva, estará siempre de moda. ¿La moda le hace a él o él hace a moda? Es éste un problema capcioso.

Stabat Mater de Rossini en *Un músico alemán en París* (117)

Lo que percibió Rossini alrededor suyo, en la primera floración de su exuberante juventud, fue sólo la cosecha de la muerte. Si miraba a la ópera francesa seria, a la llamada ópera dramática, con la penetrante mirada de la juvenil alegría de vivir, reconocía un cadáver fastuoso, al que incluso no podía reanimar ya Spontini marchando en soberbia soledad, pues éste —como para solemne autoglorificación— ya se había embalsamado a sí mismo en vida. Impulsado por el resuelto instinto de la vida, Rossini arrancó también del rostro a este cadáver la pomposa máscara, como para escrutar la razón de su vida pasada; a través de toda la fastuosidad de los ropajes orgullosamente envolventes descubrió allí también la verdadera razón vital de esta actitud majestuosa: la *melodía*. Si miraba a la ópera italiana autóctona y a la obra de los herederos de Mozart, nada más advertía sino de nuevo la muerte, —la muerte en formas sin contenido, cuando la vida se la revelaba la *melodía*, la melodía a secas. Sin pretexto alguno de carácter, que tenía que parecerle absolutamente hipócrita cuando [Rossini] veía lo que resultaba en cuanto a imperfecto, violento y mediocre.

Pero Rossini quería *vivir*, y para poder hacerlo comprendió muy bien que tenía que vivir con aquellos que tenían oídos para escucharle. Como lo único vivo en la ópera, se le había revelado la melodía absoluta; así, sólo necesitaba fijarse en qué clase de melodía tenía que hacer sonar, para llegar a ser escuchado. Miró por encima del fárrago pedantesco de las partituras, escuchó allí donde la gente cantaba sin papeles pautados, y lo que allí oyó fue lo que del entero aparato operístico se había quedado pegado inconscientemente al oído, *la melodía desnuda, agradable al oído, la*

melodía absolutamente melódica, es decir, la melodía que no era más que *melodía* y no otra cosa, la que se desliza dentro de los oídos —no se sabe por qué—; la que se canta —no se sabe por qué—; la que hoy sustituye a la de ayer y se olvida de nuevo mañana —no se sabe tampoco por qué—; la que suena melancólica cuando estamos alegres; la que suena alegre cuando estamos de mal humor; y la que nos canturreamos a nosotros mismos —no sabemos justamente por qué—.

Esta melodía hizo sonar, pues, Rossini, y —¡hola!— el secreto de la ópera fue revelado. Lo que la reflexión y la especulación estética habían edificado, lo derribaron y dispersaron como fantasías sin sentido las melodías de las óperas de Rossini. A la ópera «dramática» no le fue de otra manera sino como a la ciencia con los problemas cuyo fundamento era en realidad una concepción errónea, los cuales, cuanto más profundamente se investigan, tienen que hacerse cada vez más falsos e insolubles, hasta que la espada de Alejandro cumple finalmente su obra y corta por el medio el nudo de cuero, de manera que los mil cabos de correa caen separados en todas direcciones. Esta espada de Alejandro es justamente el acto puro, y tal acto lo llevó a cabo Rossini cuando hizo a todo el público de la ópera mundial testigo de la verdad categórica de que la gente quería oír sólo «melodías bonitas», allí donde artistas equivocados habían tenido antes la idea de manifestar por medio de la expresión musical el contenido y el propósito de un drama.

Todo el mundo aclamó a Rossini por sus melodías, a él, que tan perfectamente supo hacer del empleo de estas melodías un arte especial. [Rossini] dejó enteramente a un lado todo lo orgánico de la forma; por el contrario, la más sencilla, seca y superficial que halló la llenó con el contenido enteramente consecuente que ella había necesitado desde siempre: la melodía narcótico-embriagadora. Totalmente despreocupado de la forma, justamente porque él la había dejado intacta, aplicó todo su genio sólo a los juegos de manos más divertidos que él podía llevar a cabo en el interior de estas formas. A los cantantes, que por razón

de la expresión dramática tenían que estudiar antaño un texto aburrido y vacuo, les dijo: «Haced con las palabras lo que os plazca, pero ante todo no olvidéis haceros aplaudir como es debido por escalas divertidas y trenzados melódicos».

Ópera y drama (59-60)

Con Rossini ha terminado la *historia de la Ópera* propiamente dicha. Terminó cuando el germen inconsciente de su naturaleza se había desarrollado hasta la plenitud más desnuda, más consciente, cuando el músico era reconocido como el factor absoluto de esta obra de arte con plenos poderes ilimitados, y el gusto del público teatral, como la única pauta para su conducta. Terminó cuando toda pretensión de drama fue descartada sistemáticamente, cuando fue reconocida como única tarea suya a los actores cantantes el ejercicio del virtuosismo canoro grato al oído y, como su derecho más inalienable, sus exigencias al compositor fundadas en ese ejercicio. Terminó cuando el gran público musical comprendió el contenido de la música, según su impresión, ya sólo en la melodía absolutamente falta de carácter, el tejido de la forma musical, en la vaga sucesión de las piezas musicales de la ópera, y el ser de la música, en el efecto narcótico-embriagador de una velada operística. Terminó aquel día en que el Rossini divinizado por Europa, sonriente en el más turgente seno del lujo, tuvo por conveniente hacer una visita de respeto al misántropo, encerrado en sí mismo, gruñón y tenido por medio loco Beethoven, que éste... no devolvió. ¿Qué pudieron percibir los ojos negros del voluptuoso hijo de Italia cuando, codiciosamente errantes, se detuvieron involuntariamente en el inquietante brillo de la mirada de su incomprensible adversario, rota por el dolor, consumida de anhelos... y sin embargo temeraria hasta la muerte? ¿Se agitó ante él la terrible y salvaje cabellera de esta cabeza de Medusa, que nadie contemplaba sin morir? —Lo cierto es que la ópera murió con Rossini.

Ópera y drama (62-63)

SCHUMANN

Después de una representación del *Tannhäuser*, a la que asistió Schumann, me hizo su visita matutina y se declaró plena y decididamente a favor de mi obra, a la que hizo sólo la objeción de una precipitación de la *stretta* del segundo final, lo que me atestiguó su sensibilidad, pues por la partitura pude demostrarle que me había visto obligado al defecto advertido por él a causa de un corte en extremo penoso para mí. Coincidíamos a veces de paseo y, en la medida de lo que me era posible con este hombre extrañamente lacónico, nos intercambiábamos nuestros puntos de vista sobre diversos intereses musicales. Le alegró oír en breve la *Novena Sinfonía* de Beethoven bajo mi dirección después de haber tenido que sufrir mucho hasta el presente con las ejecuciones de la misma en Leipzig, en particular por el «*tempo*» del primer movimiento, del todo equivocado por Mendelssohn. Por lo demás, su trato no me ofreció ningún auténtico estímulo, y que él era también demasiado reservado para que dieran resultado serias iniciativas mías, se manifestó pronto y sobre todo en su concepción del poema de *Genoveva*. Con ello se hizo evidente que mi ejemplo sólo había influido en él exteriormente, y en el fondo sólo se dio por aludido en cuanto que también encontró bueno escribirse ahora él mismo un libreto de ópera. En verdad, acto continuo me invitó una vez a leerme su texto combinado de Hebbel y de Tieck; sin embargo, cuando con verdadera preocupación y animado del íntimo deseo del éxito de su trabajo le llamé la atención sobre los grandes defectos del mismo y le propuse los cambios necesarios, supe cómo eran las cosas con este hombre singular. Sólo me concedía que me dejara entusiasmar por él; pero una injerencia en la obra de su entusiasmo la rechazaba con susceptible obstinación. Así pues, no fuimos más allá.

Mi vida (296-297)

WEBER

Al cumplir los nueve años [...] nada me gustaba tanto como *Freischütz*, con frecuencia veía a Weber pasar por delante de nuestra casa, cuando venía de los ensayos; yo le miraba con esquiva timidez. Un maestro privado [...] tuvo que acabar dándome asimismo lecciones de piano; apenas hube superado los primeros ejercicios de dedos, me aprendí a escondidas, sin notas en principio, la obertura de *Freischütz*, mi maestro lo oyó una vez y dijo que yo nunca sería nada.

Esbozo autobiográfico en *Escritos y confesiones* (89-90)

En cambio, las raras visitas de Weber parecen haber provocado en mí aquellas impresiones que, con inextinguible simpatía, han llenado toda mi vida. [...] La dulce aparición de Weber, doliente y transida de espiritualidad, me emocionaba con extática simpatía. El fino y delgado rostro, con los vivos pero frecuentemente velados ojos, me fascinaba hasta el estremecimiento; su paso fuertemente cojeante, que yo percibía a menudo desde la ventana, cuando después de los agotadores ensayos el maestro regresaba a mediodía a su hogar pasando por delante de nuestra casa, caracterizaba en mi imaginación al gran músico como un ser extraordinario y sobrehumano. Cuando mi madre le presentó al niño, de unos nueve años, y él preguntó qué quería ser yo, «¿acaso músico?», mi madre dijo que yo andaba del todo chiflado con el *Freischütz*, pero que pese a ello aún no había advertido en mí lo que esto podría significar en relación a mi talento musical. Esto había sido observado por mi madre muy certeramente: nada me impresionaba tanto como la música del *Freischütz*, y yo procuraba volver a reproducir las impresiones que recibía de esta obra, pero sorprendentemente sin acudir apenas al estudio de la Música. Me contentaba con escuchar la ejecución de piezas musicales del *Freischütz*, sobre todo tocadas por mis hermanas. No obstante, la pasión por esta obra creció paulatinamente tanto, que recuerdo haber desarrollado una gran

inclinación hacia un joven llamado Spieβ tan sólo porque éste podía tocar la obertura del *Freischütz*, cuya ejecución yo le pedía allí donde lo encontrara. Sobre todo, la introducción de esta obertura fue lo que me impulsó finalmente a intentar tocar para mí esta pieza a mi singular manera, sin haber recibido enseñanza alguna de Piano.

Mi vida (36)

Un rasgo característico de la melodía popular *alemana* es que se nos manifiesta menos con ritmos cortos, audaces y singularmente movidos que con trazos de largo aliento, felices y aun así henchidos de anhelo. Una canción alemana ejecutada sin armonía alguna nos es inconcebible; dondequiera la oímos cantada al menos a dos voces, el arte se siente de suyo invitado a incluir el bajo y la segunda voz media, fácil de añadir, para tener ante sí, completamente acabado, el edificio de la melodía armónica. Esta melodía es el fundamento de la ópera popular weberiana: libre de toda particularidad local-nacional, es de expresión sentimental amplia y general, no tiene más adorno que la sonrisa de la intimidad más dulce y natural, y así habla, por la fuerza de la gracia intacta, al corazón de los hombres sea cual sea la particularidad nacional a que ellos quieran pertenecer, justamente porque en ella aparece con tanta naturalidad lo puramente humano. ¡Quisiéramos reconocer mejor en el efecto universal de la melodía weberiana la esencia del espíritu *alemán* y su pretendido destino, y no como lo hacemos en la mentira de sus cualidades especificas!

Ópera y drama (69)

Pero Weber también se esforzó en descubrir, si bien en vano, lo que con toda su verdad era no obstante *inexpresable* en este idioma a causa de su limitación; y su balbucear nos sirve aquí como elocuente reconocimiento de la incapacidad de la música para hacerse realmente ella misma drama, esto es, absorber en ella el drama verdadero, no el meramente adaptado para ella; en lugar

de lo cual *ella* tiene que ser absorbida razonablemente en este drama verdadero.

Ópera y drama (70)

¡Oh, es increíble todo lo que le debemos a Weber! ¡Y sin embargo, es tan desconocido!

Diario de Cosima, 22 de marzo de 1880 (II, 509)

4. LITERATURA: GÉNEROS Y AUTORES

NOVELA

Sólo la novela es capaz de representar artísticamente nuestro elemento vital de la manera más inteligible.

Ópera y drama (152)

Así, el novelista sólo puede ocuparse casi exclusivamente en la descripción del medio y, para hacerse inteligible, tiene que ser circunstanciado. Lo que el dramaturgo presupone para la comprensión del medio, en eso ha de emplear el novelista toda su capacidad de exposición; la concepción generalmente admitida, en la que el dramaturgo se funda de antemano, el novelista tiene primero que desarrollarla y fijarla artificialmente en el curso de su exposición. De aquí que el drama vaya de dentro afuera [y] la novela, de fuera adentro.

Ópera y drama (170)

La novela representa el mecanismo de la historia, según el cual el género [humano] se ha hecho la esencia de la individualidad. Y así, la creación artística es *orgánica* en el drama [y] en la novela, *mecánica*; pues el drama nos da el *hombre* [mientras que] la novela nos explica el *ciudadano*; aquél nos muestra la

plenitud de la naturaleza humana, éste justifica por el Estado su indigencia: por consiguiente, el drama da forma por necesidad interior; la novela, por presión exterior.

Ópera y drama (171)

Pero la novela no fue un producto arbitrario, sino necesario, de la marcha de nuestra evolución moderna: daba la honrada expresión artística de las circunstancias de la vida que eran representables sólo por ella, no por el drama. La novela perseguía la representación de la realidad, y su esfuerzo fue tan auténtico que finalmente ella misma se destruyó como obra de arte ante esta realidad.

La novela alcanzó su máxima floración como forma artística cuando, desde el punto de vista de la necesidad puramente artística, se apropió, en la formación de tipos, del procedimiento del mito. Así como la novela medieval comprimió la multitud de fenómenos de pueblos, países y climas extranjeros en figuras condensadas y maravillosas, la novela histórica moderna buscó representar las numerosísimas manifestaciones del espíritu de todos los periodos históricos como manifestaciones de la esencia de un individuo histórico particular. En esto, el novelista sólo podía respaldar la manera habitual de concebir la historia. Para ordenar sinópticamente ante nuestra mirada el exceso de hechos históricos, de ordinario prestamos atención sólo a las personalidades más sobresalientes, para ver encarnado en ellas el espíritu de un periodo. Las más de las veces, el conocimiento de la historia por medio de las crónicas nos ha transmitido como tales personalidades sólo a los gobernantes, ellos, de cuyas voluntad y órdenes procedieron empresas históricas y organizaciones estatales. El pensamiento poco claro y la contradictoria manera de actuar de estos jefes, pero ante todo la circunstancia de que jamás alcanzaron en realidad las metas perseguidas por ellos, nos ha hecho por de pronto entender mal el espíritu de la historia, de modo que creímos tener que explicar lo arbitrario en las acciones de los gobernantes por influencias

superiores e inescrutables, predeterminadoras y conductoras de la marcha y del fin de la historia. Esos factores de la historia nos parecen sin voluntad propia o instrumentos, en contradicción con su voluntad propia, en las manos de un poder sobrehumano, divino. Tomamos los resultados finales de la historia por la razón de su movimiento, o por el fin al que en ella había aspirado conscientemente desde el principio un espíritu superior. Con esta visión, los glosadores y los relatores de la historia también se creyeron ahora autorizados para derivar las acciones de los protagonistas dominantes de la historia, arbitrarias en apariencia, de pensamientos en los que se reflejaba la conciencia oculta de un espíritu conductor universal: destruían por consiguiente la necesidad inconsciente de los motivos de sus acciones y, como imaginaban sus actos plenamente justificados, se los representaron como enteramente voluntarios. Con este procedimiento, por el cual los hechos históricos podían llegar a ser modificados y desfigurados por medio de combinaciones arbitrarias, la novela alcanzó a idear únicamente tipos y a elevarse como obra de arte a una cierta altura, en la que podía aparecer de nuevo adecuada para la dramatización. La época moderna ha producido en abundancia tales dramas históricos, y la satisfacción de hacer la historia en pro de la forma dramática es todavía tan grande en la actualidad, que nuestros hábiles prestidigitadores teatrales históricos se imaginan descubierto el secreto de la historia misma en beneficio de la manufactura de piezas escénicas. Se creen tanto más justificados en su procedimiento cuanto que ellos han hecho incluso posible el imponer la más perfecta unidad de lugar y tiempo a la realización dramática de la historia: han penetrado en lo más interior del entero mecanismo de la historia, y han encontrado como corazón la antecámara del príncipe, en la que, entre el levantar y el cenar, se ponían en orden recíprocamente el hombre y el Estado. Pero que tanto esta unidad artística como esta historia son ficticias, [que] algo falso sólo puede tener efecto ficticio, se ha hecho hoy evidente en el drama histórico actual. Mas también sabemos ahora que la

historia verdadera no es un asunto para el drama, pues este drama histórico nos ha mostrado claramente que incluso la novela podía elevarse como forma de arte hasta la altura alcanzable para ella sólo mediante ofensa a la verdad de la historia.

De esta altura ha descendido ahora de nuevo la novela, para, con la renuncia a la fuerza alcanzada por ella como obra de arte, dedicarse a la representación de la vida histórica.

Ópera y drama (171-172)

POETA

El hombre es poeta de dos maneras: en la *percepción* y en la *comunicación.*

El don *natural* de la poesía es la capacidad de condensar los fenómenos manifestados desde fuera a los sentidos en una imagen interior de ellos; el *artístico*, la de volver a comunicar hacia fuera esta imagen.

Ópera y drama (155)

Pero el poeta es sólo el *sabedor del inconsciente*, el relator intencionado de lo instintivo.

Ópera y drama (251)

El camino del poeta va de la Filosofía a la obra de arte, a la realización del pensamiento en la sensualidad.

Ópera y drama (302)

El pensador es un poeta que mira detrás suyo; pero el verdadero poeta es el profeta anunciador del porvenir. A semejante papel de poeta lo habilita la simpatía más profunda y ardiente con una gran comunidad que persigue las mismas metas, de las que el poeta, según su propio genio, revela justamente la expresión inconsciente.

El judaísmo en la música en *Recuerdos de mi vida y otros escritos* (190)

En la mesa dice R.: «El poeta debe ser visionario y cantante».

Diario de Cosima, 17 de marzo de 1871 (I, 371)

Sobre el poeta, el poeta es el visionario.

Diario de Cosima, 15 de enero de 1880 (II, 477)

BAUDELAIRE

Aún fue más importante la aproximación a mí del poeta Baudelaire. Éste se me presentó con una carta en la que me manifestaba las impresiones de mi música como si se hubieran producido en un hombre que creía haber tenido sólo sentido de los colores, pero no de los sonidos. Sus manifestaciones sobre el particular, moviéndose con consciente atrevimiento dentro de la más extraña fantasía, me mostraron en él en seguida al menos a un hombre de espíritu muy poco común, que con impetuosa energía seguía hasta sus últimas consecuencias las impresiones recibidas de mí. A su firma no añadió la indicación de su dirección, para, como explicaba, no inducirme al pensamiento de que quería de mí algo. Se comprende que yo también supiera dar con él y lo incorporara a aquel círculo de amistades a las que desde ahora di aviso para su recepción en mi casa las noches de los miércoles.

Mi vida (547)

LORD BYRON

Había llevado conmigo lecturas, y sobre todo Byron debía correr con los gastos de mi entretenimiento. Por desgracia hube de forzarme mucho a encontrar placer en él, lo que finalmente, en el ulterior curso de *Don Juan*, se me hizo cada vez más difícil.

Mi vida (441)

Ciertamente, a causa de su pequeño formato, en mis solitarios paseos llevaba de ordinario un tomo de Byron que estaba a mi disposición, para leer en él tumbado en cualquier altura con vistas al Mont-Blanc: pero pronto lo dejé en casa, pues advertí que por lo común no lo sacaba del bolsillo.

Mi vida (486)

CALDERÓN

En este momento leo Calderón, al final acabará por llevarme a aprender un poco de español.

Carta a Franz Liszt, Zúrich, 1 de enero de 1858
Franz Liszt – Richard Wagner Briefwechsel (536)

¡Qué consuelo, muy querido Franz, conocer en la madurez de la edad a un poeta como Calderón! Acabo de terminar la lectura de *Apolo y Clímene* y de la continuación de *Faetón*. [...] Vista mi poca aptitud para las lenguas (¡como para la música!), sólo es desgraciadamente abordable para mí en una traducción.

Carta a Franz Liszt, 24 o 25 de enero de 1858
Franz Liszt – Richard Wagner Briefwechsel (543)

Al volver una vez más sobre Calderón, dice R.: «Su perfección se encuentra en las comedias; las tragedias cautivan con los temas de los que tratan».

Diario de Cosima, 15 de diciembre de 1870 (I, 325)

Frente a la siempre creciente admiración por Shakespeare, disminuye su anterior preferencia por Calderón. Reconoce en él el artificio, el estilo jesuítico.

Diario de Cosima, 8 de septiembre de 1882 (II, 1000)

CERVANTES

El personaje de Don Quijote es un equivalente del de Hamlet en lo que se refiere a la mezcla de sublime y de ridículo. [En Cervantes] todo está siempre teñido de una profunda humanidad.

Diario de Cosima, 16 de octubre de 1869 (I, 160)

Durante la cena evocamos autores absolutamente indispensables e hicimos esta lista: Homero, Esquilo y Sófocles, *El Banquete*, *Don Quijote*, todo Shakespeare, y el *Fausto* de Goethe.

Diario de Cosima, 4 de junio de 1871 (I, 395)

Quiero reconocer en Cervantes el espíritu alemán.

Diario de Cosima, 21 de junio de 1872 (I, 537)

Ayer, lo trágico de la existencia se me apareció en toda su amplitud a partir de un hecho anecdótico; no tiene nada nuevo en sí mismo, pero lo he entrevisto claramente; quiero decir que reside en el hecho de que son los que se burlan del idealista, del héroe, los que acaban teniendo razón, como Mefisto o Sancho Panza. – El héroe está habitado por algo que no comprenderán nunca, y que trasciende la vida.

Diario de Cosima, 4 de diciembre de 1880 (II, 631)

CHAMPFLEURY

He de recordar ahora la excelente impresión que me hizo el novelista Champfleury con un admirable y gentil folleto, cuyo asunto éramos yo y mis conciertos. En aforismos en apariencia trazados rápidamente, estaba expresada aquí una tan gran sensibilidad de mi música e incluso de mi personalidad como desde entonces no he vuelto jamás a experimentarla de esta manera concisa y sentida, y antes parecidamente sólo en las manifestaciones de Liszt sobre *Lohengrin* y *Tannhäuser*. Mi

subsiguiente conocimiento personal de Champfleury me presentó a un hombre muy sencillo y en un cierto sentido jovial, cuyo parigual sólo podía llegar a ser encontrado raramente y en verdad como perteneciente a un tipo en extinción del pueblo francés.

Mi vida (547)

Antes de despedirme por esta vez de París para siempre, como yo creía, aún me acució decirles un íntimo adiós a los pocos amigos franceses que habían participado fielmente en las calamidades soportadas por mí. Me reuní con Gaspérini, Champfleury y Truinet en un café de la *rue* Laffitte; conversamos hasta bien metida la noche, y cuando quise emprender mi camino de regreso al aristocrático barrio de St. Germain, Champfleury, que vivía en la parte alta en Montmartre, manifestó tener que acompañarme a casa, porque no sabíamos si nunca volveríamos a vernos. Con ello disfruté de la maravillosa impresión que me hicieron las calles de París, ahora totalmente desiertas, en una clarísima noche de luna; sólo las muestras del enorme tráfico comercial, elevándose hasta las plantas más altas como sucede sobre todo en la *rue* Richelieu, parecían trasladar el ruido del día a la noche de manera pintoresca. Champfleury fumaba su pipa y hablaba sobre las posibilidades de la política francesa: su padre era un viejo bonapartista declarado; como, no obstante, leía a diario los periódicos, hacía poco que se había visto incitado a esta manifestación: «*Pourtant, avant de mourir je voudrais voir autre chose*». A la puerta del hotel de la delegación nos despedimos muy emocionados.

Mi vida (587)

DANTE

Tal vez el genio poético de Dante fuese el más grande jamás dado a un hombre. Sin embargo, su invención poética no tiene, en su inmenso poema, verdadera fuerza creadora más que cuando se mantiene separado del dogma. En efecto, en cuanto abordaba

una cuestión que apuntaba a la fe, no podía hacerlo más que en el sentido de la Iglesia, es por lo que estos pasajes tienen un aspecto artificial y repulsivo e incluso absurdo en boca del gran poeta.

Religión y arte (GSD, X, 219-220)

Cada mañana, antes de ponerme al trabajo, leo un Canto de Dante: aún estoy en el Infierno y pienso en estos horrores al trabajar en el segundo acto de la Valquiria. Fricka acaba de salir de escena y la desesperación de Wotan debe estallar.

Carta a Mathilde Wesendonck, Londres 30 de abril de 1855

Richard Wagner an Mathilde Wesendonk, 1904 (7)

Atravieso este infierno leyendo Dante, que nunca había llegado a leer hasta ahora. He salido de su Infierno y ahora me encuentro a las puertas del purgatorio. En realidad, necesito este Purgatorio, puesto que, si pienso bien en ello, es una ligereza ciertamente culpable lo que me ha hecho venir a Londres; hoy lamento amargamente mi falta, y hago penitencia.

Carta a Franz Liszt, Londres, 16 de mayo de 1855

Franz Liszt – Richard Wagner Briefwechsel (420)

Totalmente desesperado, me lancé a la lectura del Dante, al que me dediqué aquí en serio por primera vez y cuyo «Infierno» cobró para mí, con la atmósfera de Londres, una realidad inolvidable.

Mi vida (477)

Empezamos el día con una conversación sobre *Fausto*. R. insiste en que consideremos este poema superior al de Dante, él sólo era libre en los juicios personales, además estaba sometido a la doctrina de la Iglesia. Yo pregunto, si Goethe no se benefició de la época, R. responde: «Seguro, como observé en *El público en el tiempo y el espacio*», como poeta no ha habido otro más grande que Dante.

Diario de Cosima, 13 de abril de 1882 (II, 929-930)

ESQUILO

Nacimiento [de la tragedia] de la música: Esquilo
Decadencia: Eurípides
Lo que, desde entonces vino del drama no fue más que el producto de un genio asilado – Shakespeare. Si no el drama como género: nada.

Aforismos de los años 1849-1851 (SS, XII, 278)

«Todo el Renacimiento, comprendida la pintura, me lo explico como una barbarie a pesar de los grandes genios que hubo, gracias a los cuales se elevó el arte. ¿Cómo podría compararse eso con la representación de una tragedia de Esquilo en Atenas, que era un servicio divino?»

Diario de Cosima, 17 de febrero de 1880 (II, 491)

Lee *Agamenón* de Esquilo, y me parece que nunca he visto a R. así, transfigurado, formando uno con el texto que lee. La representación no puede tener un efecto más sublime que esta lectura.

Diario de Cosima, 23 de junio de 1880 (II, 551)

Ayer R. se explayó en que para él la *Orestíada* es la única obra de arte perfecta, en la que el pueblo ateniense tiene por supuesto su parte.

Diario de Cosima, 26 de abril de 1882 (II, 939)

EURÍPIDES

Por la noche leemos *Ion* de Eurípides: gran repugnancia por la forma y el contenido.

Diario de Cosima, 11 de febrero de 1870 (I, 198)

En nuestra conversación volvemos a la dañina influencia que ejerció Eurípides sobre los poetas modernos hasta Schiller y Goethe.

Diario de Cosima, 2 de abril de 1874 (I, 808)

Por la noche leemos *Ifigenia* de Eurípides hasta el final, incluso la belleza en ello, la elevación de Ifigenia no emociona, se habla y se explican todos los sentimientos de la muerte. ¡Oh Shakespeare!...

Diario de Cosima, 3 de abril de 1874 (I, 809)

GOETHE

Cuando Goethe tomó el asunto ya realizado de *Ifigenia en Tauride*, procedió parecidamente como Beethoven en sus movimientos sinfónicos más importantes: así como Beethoven se adueñó de la melodía absoluta ya realizada, la disolvió en cierta medida, la fragmentó y reunió sus miembros por medio de una revivificación orgánica, para hacer al organismo de la música misma capaz de alumbrar la melodía, —así echó mano Goethe del asunto ya realizado de la *Ifigenia*, lo dividió en sus partes constitutivas y reunió éstas de nuevo por medio de la configuración poética orgánicamente vivificadora, para capacitar así al organismo del drama mismo para engendrar la forma artística consumada del drama.

Ópera y drama (147)

A la novela burguesa dramatizada [...] había renunciado Goethe decididamente con el proyecto del *Fausto*: si ahora el drama le atrajo aún como el género más perfecto de la poesía, esto sucedió sobre todo por la consideración del mismo en su forma artística más perfecta.

Ópera y drama (147)

He empezado *Tasso* hoy y lo leo enfebrecido. ¡Realmente es un poema del todo único! No conozco nada que pueda comparársele. ¿Cómo ha podido Goethe escribir eso?

Carta a Mathilde Wesendonck, 15 de abril de 1869
Richard Wagner an Mathilde Wesendonk, 1904 (124)

Fausto pertenece a lo más maravilloso que ha creado el hombre, Fausto y Mefisto son seres como Don Quijote y Sancho, pero más divertidos, lo que los acerca mucho más al genio griego, y los emparienta con el alemán. Concebido en la más floreciente juventud, acabado en la más alta vejez, ¡qué demostración de fuerza vital!

Diario de Cosima, 4 de enero de 1871 (I, 337)

En la cena hablamos de los *Indispensables*, y los clasificamos así: Homero, Esquilo y Sófocles, el *Banquete*, Don Quijote, todo Shakespeare y el *Fausto* de Goethe.

Diario de Cosima, 4 de junio de 1871 (I, 395)

Dice: «*Fausto* debería ser realmente la nueva Biblia, todos deberían saberse de memoria algunos versos».

Diario de Cosima, 20 de marzo de 1873 (I, 658)

R. querría que sólo tuviésemos el *Fausto* de Goethe, así aparecería tan grande y fabuloso como Homero.

Diario de Cosima, 5 de mayo de 1876 (I, 985)

Fausto es el más bello libro escrito en alemán. Y al final de la escena, cuando cierra el libro, dice: simplemente divino.

Diario de Cosima, 30 de septiembre de 1882 (II, 1010-1011)

Mis lecturas en las horas de reposo me llevaron a *Las afinidades electivas*, de Goethe, que me eran conocidas de antes sólo por impresiones de juventud. Esta vez devoré este libro literalmente palabra por palabra.

Mi vida (452)

Pasé aquí el no corto resto del día [21 de mayo] en una estrecha habitación del albergue, en la cual mi lectura de viaje, los *Años de peregrinaje*, de Goethe, me absorbió por primera vez con la plena comprensión de esta prodigiosa composición. Sobre todo fue la característica descripción de la partida de los compañeros, en la cual se llegaba casi a una poesía lírica salvaje, lo que con su impresión en mí me acercó familiarmente el espíritu del poeta que también se expresa en esta obra.

Mi vida (582)

E.T.A. HOFFMANN

A menudo se hablaba con pasión de las narraciones de Hoffmann, las cuales eran por aquel entonces bastante nuevas y producían gran impresión. A partir de ahora, y por medio de este mi primer y por el momento sólo superficial conocimiento de este escritor fantástico, recibí un estímulo que durante largos años se acrecentó hasta grados de excitación excéntrica y me dominó con la más extraña manera de ver el mundo.

Mi vida (26)

La música era para mí por completo algo demoníaco, una mística y sublime monstruosidad: todo lo reglado me parecía que la desfiguraba de todo punto. En consecuencia, busqué en los *Cuentos fantásticos* de Hoffmann una enseñanza más adecuada que la de mi músico de la orquesta de Leipzig; y ahora fue la época en que viví y alenté verdaderamente en este mundo espectral hoffmannesco. Completamente lleno de «Kreißler», «Krespel» y otros fantasmagóricos músicos de mi escritor favorito, finalmente creí haber hallado también en la realidad, por fortuna, una de aquellas figuras extravagantes: este músico ideal, al que me consagré con la fantástica suposición de haber descubierto cuando menos a un segundo «Kreißler», era un tal Flachs.

Mi vida (39)

Como él [Kietz] sabía que nos era difícil el suministro de material combustible, trajo consigo algunas botellas de ron, para calentarnos con ponche en las frías noches; en tales circunstancias, les leí a él y a mi mujer en voz alta narraciones de Hoffmann.

Mi vida (193)

HOMERO

Platón afirmaba que los *poietes* (palabra griega que los latinos, a falta de traducción, adoptaron por *poeta*) del mundo antiguo habían dado sus dioses a los helenos. Este *poete* habría sido precedido por «un vidente», un poco como Dante, al que un monje en éxtasis condujo a través del cielo y del infierno. Sin embargo, —¡cosa extraordinaria!— el poeta de los griegos parece haber sido a la vez vidente y poeta, es por lo que se imagina uno a Homero como a Tiresias: ciego.

Los dioses cerraban los ojos a quienes querían revelar la esencia del mundo y no su apariencia, para que después pudiese regresar entre los mortales y explicarles que, sentado con la espalda hacia la luz, como en la caverna inventada por Platón, sólo podían ver las sombras de la realidad. «Vidente», este poeta no vio la realidad, sino la verdad sublime que es el bien superior. Que este «vidente» haya podido aportar eso a los hombres con tanta fidelidad, que haya podido hablarles con tanta claridad que ellos mismos creyesen sentir lo que él les contaba, eso hizo del «vidente» un poeta.

La obra de Homero no es un producto de la naturaleza creado inconscientemente, sino una cosa infinitamente más elevada: tal vez la manifestación más clara del espíritu divino. El propio Homero no fue un artista: son los poetas que heredaron su arte quienes fueron artistas, lo que explica que se le llame el «padre del arte poético».

Desde Homero, todo lo que se llama «poema épico» apunta más al *ars poetica* de los latinos con su arsenal de versos y de rimas

que al propio Homero. Es pues en el cuento popular y en la leyenda donde encontramos la fuente de la poesía épica donde ha conservado toda su pureza.

El genio griego no fue más que una imitación de Homero. Cuando éste entonó cantos heroicos, el coro de adolescentes empezó una danza que imitaba estos cantos. [...] El entusiasmo del vidente ciego devino entonces la embriaguez encantada del que ve y cuya mirada embriagada transfigura de nuevo la realidad en crepúsculo divino. ¿El «músico» fue artista? Creo que creó el arte y le dio sus primeras leyes.

Arte poético y composición musical (GSD, X, 142-143)

El desaliento que se apoderó de mí cuando tuve que volver a dejar a un lado a Homero, del cual ya había traducido por escrito doce cantos, para retornar a los prosistas griegos más fáciles, fue indescriptible y se grabó profundamente en mi ánimo.

Mi vida (30)

En estos días me sosegó extraordinariamente la lectura de *La Odisea*, repetida por primera vez desde hacía mucho, que un azar había guiado a mis manos. El resignado héroe de Homero, añorante de la patria, errante de aquí para allá sin casa, vigoroso vencedor siempre de todos los obstáculos, me llegó al alma de manera sumamente simpática.

Mi vida (406)

LESSING

Cuando Lessing se esforzaba en su *Laocoonte* en investigar y señalar los límites de la poesía y de la pintura, tenía en mente la poesía que sólo era aún descriptivismo. [Lessing] parte de líneas paralelas y divisorias, que él traza entre la obra de arte plástica, la cual nos presenta la escena que Virgilio hace en su *Eneida*, una epopeya escrita para la lectura. Si en el curso de su investigación

Lessing toca incluso a Sófocles, tiene con ello de nuevo en el pensamiento al Sófocles literario tal como éste está *ante nosotros*, o, si considera la obra de arte trágica del poeta en su representación viva, pone a ésta involuntariamente fuera también de toda comparación con la obra de la estatuaria o de la pintura, porque la obra de arte trágica viva no está limitada frente a estas artes plásticas, sino que *éstas*, contenidas en *aquélla*, hallan sus barreras inevitables según su pobre naturaleza. Allí donde Lessing señala límites y barreras a la poesía, él no se imagina *la obra de arte dramática* presentada sensorialmente, traída directamente a la contemplación, la que reúne en sí todos los elementos del arte plástico en pos de una suprema plenitud sólo alcanzable por ella, y que a partir de sí ha conducido a este arte o la posibilidad de vida artística más alta, sino la mísera sombra mortal de obra de arte, la poesía literaria narrativa y descriptiva manifestándose no a los sentidos sino a la imaginación, en la cual esta imaginación ha llegado a hacerse el factor propiamente descriptivo, para el que la poesía era sólo estimulante.

Ópera y drama (127)

Gracias al trabajo de los críticos de arte más importantes, y entre ellos Lessing y sus investigaciones sobre los límites de la pintura y de la poesía, llegué a esta conclusión: cada arte separado busca extender su poder, lo que le lleva finalmente a sus límites; y estos límites no puede franquearlos sin correr el riesgo de caer en lo raro o absurdo. Me pareció después que cada arte, una vez alcanzados sus límites, intenta dar la mano al arte vecino. Esta observación, desde el punto de vista del ideal que tenía en la cabeza, me interesó mucho, tanto que intentaba demostrarlo de una manera impresionante en las relaciones entre música y poesía – gracias en parte a la importancia que ha adquirido la música moderna. Intentaba así hacerme una idea de la obra de arte que debe reunir a todas las artes y conducirlas, unidas, a su propia perfección: llegaba así a una concepción reflexionada del ideal

que se había formado inconscientemente en mí, imagen del objetivo el que el artista aspiraba.

La música del futuro (GSD, VII, 100-101)

Gracias a vosotros, Winckelmann y Lessing, quienes más allá de varios siglos de esplendor alemán, habéis descubierto los divinos griegos y reconocido en ellos a nuestros lejanos ancestros. Habéis revelado el puro ideal de la belleza humana con la vista nublada por un polvoriento pudor de los que se han civilizado a la francesa.

Arte alemán y política alemana (GSD, VIII, 36)

En el desayuno dice: «Lessing y yo hemos recibido nuestras primeras impresiones en el teatro».

Diario de Cosima, 6 de febrero de 1881 (II, 684)

SCHILLER

Lo que caracteriza especialmente a Schiller es que, en él, el impulso hacia la forma de arte antigua pura se configuró sobre todo en el impulso hacia el ideal. Estaba tan dolorosamente turbado por no poder llenar artísticamente esta forma con el contenido de nuestro elemento vital, que finalmente sintió repugnancia de la explotación de este elemento por la representación artística misma. El sentido práctico de Goethe se reconcilió con nuestro elemento vital por medio de la renuncia a la forma de arte perfecta y del desarrollo de la única en la que esta vida podía expresarse inteligiblemente. Schiller no volvió jamás a la novela propiamente dicha; del ideal de su elevada concepción artística, tal como a él le había sido dado en la forma de arte antigua, hizo la esencia del verdadero arte en sí: pero él veía este ideal sólo desde el punto de vista de la incapacidad poética de nuestra vida, y, confundiendo nuestras condiciones vitales con la vida humana en general, pudo representarse finalmente el arte

sólo como algo separado de la vida, [y] la suprema plenitud artística, como algo pensado, pero alcanzable sólo de manera aproximada.

Ópera y drama (151-152)

La correspondencia de Goethe y Schiller me ha consolado mucho: me hizo pensar en nosotros y me mostró los frutos excelentes que podían nacer de nuestra acción común en una situación mejor.

Carta a Franz Liszt, Zúrich, 16 de diciembre de 1856

Franz Liszt – Richard Wagner Briefwechsel (497)

Schiller se sintió inmediatamente atraído por los misterios profundos de la conciencia, lo que lo desviaron del mundo sensible, por este «en sí» de la filosofía kantiana cuyo estudio le acaparó durante el periodo principal de su evolución. Su encuentro con Goethe y la amistad que resultó de él se produjo exactamente en el instante en el que, venidos desde los dos extremos, uno y otro lograron, como poetas, la plena conciencia de sí. Los dos se reencontraron también en el presentimiento idéntico de la esencia de la música. Sin embargo, este presentimiento estuvo acompañado para Schiller de una visión más profunda que la de Goethe que no veía en la música más que un elemento agradable, una simetría plástica y sabia que confería a la armonía un parecido con la arquitectura. Schiller llegó más al fondo del problema, expresando este juicio (al que Goethe además se suscribió y del que se inspiró): la epopeya tiende hacia el arte plástico, el drama, al contrario, hacia la música.

Beethoven (GSD, IX, 65)

Los dramas de Schiller tienen un valor tan raro, retienen nuestra atención por la mera marcha de la acción representada, tanto que vale la pena que se supere la dificultad que hay en representarlos con naturalidad. Su autor empleó con tanta maestría el «*pathos* didáctico y poético» que puede imaginarse que este amor al *pathos* probablemente tiene sus raíces en la naturaleza alemana. [...] Sólo una vez parece haber sido alcanzado el ideal de

Schiller: fue cuando la genial Sophie Schröder encontró el sonido musical que transfigura el discurso y gracias al que todo lo que puede haber de didáctico en la obra se disuelve en la esfera del sentimieto puro y se transforma en acento apasionado.

Actores y cantantes (GSD, IX, 189-190)

Goethe: un poeta convertido en físico
Schiller: un poeta convertido en metafísico*.

Aforismos (SS, XII, 279)

El viernes, Schiller me hizo reír mucho: tiene este humor tan particular, tan amable, que nunca he visto en Goethe.

Carta a Mathilde Wesendonck, Lucerna, 8 de mayo de 1859

Richard Wagner an Mathilde Wesendonk, 1904 (134-135)

En el desayuno le digo que no está bien no haber pensado en el cumpleaños de Schiller, que fue ayer, «pero», dice, «precisamente ayer, cuando trabajaba, su retrato, que tenía ante mí, me alegró el alma, y me representé todo su ser interiormente».

Diario de Cosima, 11 de noviembre de 1869 (I, 168)

Habla de Schiller y Goethe, el primero es un poeta que se apoya sobre la metafísica, el segundo, sobre la física.

Diario de Cosima, 19 de octubre de 1880 (II, 613)

Por la mañana, hablando de Schiller, dice: fue el más serio, el más profundo, por la noche dice: realmente logró escribir buenas obras, Goethe fue un diletante, aunque también fue el mayor poeta, incontensablemente.

Diario de Cosima, 17 de febrero de 1881 (II, 694)

* Referencia el poema de Schiller *Der Metaphysiker.*

Por la noche leemos el cuarto acto y la primera escena del quinto acto de *Don Carlos* hasta el final, con alegría interior por la fuerza del ideal que se revela y que pertenece a Schiller.

Diario de Cosima, 29 de enero de 1883 (II, 1102)

R. dice: «Igual que Goethe nos emociona con su objetividad, Schiller nos emociona con su subjetividad».

Diario de Cosima, 29 de mayo de 1870 (I, 237)

Schiller se sustentó en la gran idea de Kant para fundar la base de sus conceptos estéticos.

Censuras. Aclaraciones sobre el judaísmo en la música (GSD, VIII, 251)

SHAKESPEARE

Una vez estudié asimismo inglés, y a decir verdad únicamente para conocer a fondo a Shakespeare: traduje, con la misma métrica, el monólogo de Romeo. El inglés lo dejé pronto, pero Shakespeare continuó siendo mi modelo; compuse el esquema de una gran tragedia, integrada, más o menos, por Hamlet y Lear conjuntamente; el proyecto era de lo más grandioso; en el transcurso de la obra morían cuarenta y dos personas y en la representación me vi obligado a hacerlos aparecer de nuevo, en su mayoría, como espíritus, pues, en otro caso me hubieran faltado actores para los últimos actos.

Esbozo autobiográfico en *Escritos y confesiones* (91)

Shakespeare fue, ciertamente, el más potente poeta de todos los tiempos, pero que su obra artística no era aún una obra para todas las épocas; y veremos que no fue su genio el que lo convirtió en *Tespis de la tragedia del futuro*, sino el inacabado espíritu artístico de su tiempo, un espíritu que sólo poseía voluntad, pero no aún fuerza suficiente. En el breve lapso de tiempo de esplendor artístico ateniense el carro de Tespis se relaciona con el

teatro de Esquilo y Sófocles tal como, en el enorme lapso temporal del esplendor artístico humano universal, se relaciona el teatro de Shakespeare con el teatro del futuro. La gesta del individuo Shakespeare, que le convirtió en un ser humano universal, en un dios, no es sino la gesta del solitario Beethoven, gracias a la cual éste pudo encontrar el lenguaje de los artistas humanos del futuro: tan sólo allí donde estos dos Prometeos —Shakespeare y Beethoven— unan sus manos, allí donde las marmóreas figuras de Fidias, transformadas en cuerpos de carne y hueso, se pongan en movimiento, y donde, exuberante, se despliegue la naturaleza imitada, pasando del estrecho marco que cuelga en la pared de la habitación del egoísta al amplio escenario, animado por ráfagas de cálida vida, del teatro del futuro – tan sólo allí, en compañía de todos sus camaradas artistas, encontrará el *poeta* también su redención.

La obra de arte del futuro (100)

El drama moderno tiene un doble origen: uno natural, propio de nuestra evolución histórica, *la novela*, —y uno extraño, injertado en nuestra evolución por reflexión, el *drama griego* comprendido según las reglas, mal entendidas, de Aristóteles. [...] La suprema floración del drama brotado directamente de la novela la tenemos en los espectáculos teatrales de Shakespeare; a la mayor distancia de este drama encontramos su más acabada antinomia en la «*Tragédie*» de Racine.

Ópera y drama (133)

El drama de Shakespeare procede de la vida y de nuestra evolución histórica con absoluta necesidad: así, su creación estaba condicionada por la naturaleza de la poesía, al igual que el drama del porvenir llegará a nacer de manera enteramente natural de la satisfacción de las necesidades que el drama shakespeariano ha estimulado, pero no ha satisfecho aún.

Shakespeare, al que aquí hemos de considerar siempre en relación con sus predecesores y sólo como su jefe, condensó la

novela narrativa en el drama, mientras de alguna manera la traducía para la representación en el escenario teatral. Las acciones humanas, antes sólo descritas por la poesía narrativa real, las hizo él representar ahora para la vista y el oído por seres humanos realmente parlantes, que por el tiempo que dura la representación se identificaban por el aspecto y los gestos con los personajes descritos en la novela. Para ello encontró un escenario y unos actores que, como las venas de agua del arte popular auténtico ocultas debajo de la tierra, más siempre corriendo secretamente, habían sido sustraídos hasta aquí a los ojos del poeta, pero fueron descubiertos en seguida por su mirada, anhelosamente escrutadora, cuando la necesidad lo incitó a su hallazgo. Mas lo característico de este escenario teatral popular fue que los *actores*, que eran llamados así preferentemente, se hacían presentes sobre el [escenario] *a los ojos*, y deliberadamente casi sólo a los ojos.

Ópera y drama (135-136)

Shakespeare, que reanimó la historia y la novela dentro de estos límites, hasta [alcanzar] una verdad tan característicamente convincente que [pudo] presentar por primera vez seres humanos de tan diversa y radical individualidad como ningún poeta había sido capaz de hacerlo antes que él.

Ópera y drama (138)

Shakespeare tradujo la seca, pero honrada, crónica histórica al lenguaje vivo del drama; esta crónica registraba con exacta fidelidad y paso a paso el curso de los acontecimientos históricos y los hechos de los personajes intervinientes en ellos: procedía sin crítica y sin concepción individual, y con ello daba el daguerrotipo de los hechos históricos.

Ópera y drama (148)

Nadie piensa que en el teatro reside el germen y el corazón de toda cultura nacional, sea en el ámbito de la poesía o el de la moral. Ninguna otra rama del arte puede lograr una madurez ni

ejercer una acción real sobre la educación del pueblo sin la aportación del todopoderoso teatro.

Si el romano asistía a los combates de gladiadores, el griego a sus tragedias, si el español veía la corrida, si el inglés escucha las bromas verdes de sus payasos o se emociona con los dramas de Shakespeare mientras el francés duda entre su *French cancan*, sus alejandrinos en coturnos y el italiano celebra su aria de ópera, y bien, ¿qué hace el alemán? ¿Qué podría celebrar en su teatro? De momento, un poco todo a la vez, pero para hacer una buena medida, ha puesto —para más efecto— Schiller, Goethe y Offenbach.

Arte alemán y política alemana (GSD, VIII, 60)

En el teatro, el hombre se encuentra ante sí mismo y los grandes poetas se han acercado a este abismo aterrador con pavor y estremecimiento: han descubierto en él las leyes profundas, las fórmulas sagradas para conjurar, gracias al genio, los demonios que se esconden en él.

Arte alemán y política alemana (GSD, VIII, 61)

Si consideramos el universo de personajes shakespearianos prodigiosamente caracterizados y si, por otra parte, lo comparamos con el mundo de los motivos beethovenianos, con su claridad y su irresistible fuerza de emoción, no podemos más que constatar que estos dos mundos coinciden tan perfectamente que cada uno contiene al otro aunque se muevan en esferas diferentes.

Beethoven (GSD, IX, 106-107)

Lo que hace al drama de Shakespeare huidizo e incomparable es que las formas del drama (cuya rigidez se siente en el gran Calderón) han sido tan imbuidas de vida que nos parecen impuestas por la propia naturaleza.

Beethoven (GSD, IX, 108)

Shakespeare no pertenece a ninguna escuela nacional y no puede ser entendido más que en función de la esencia pura del

arte dramático y escénico. En él, todo esquema formalista, es decir, toda forma o expresión que venga de fuera resulta de una reflexión, se disuelve en una ley fundamental que quiere que la interpretación natural del actor sea la imitación de la vida real escondida a nuestros ojos con un extraordinario poder de ilusión.

Actores y cantantes (GSD, IX, 190-191)

En mis sueños he visto hoy a Beethoven y Shakespeare, y siempre han sido conmigo suaves y consoladores.

Diario de Cosima, 4 de febrero de 1881 (II, 683)

«Es mi único amigo del alma», dice de Shakespeare.

Diario de Cosima, 27 de mayo de 1882 (II, 948)

Por la noche estamos solos R. y yo. [...] Cuando somos dos, leemos *Hamlet* (la escena de Polonius, el Rey y la reina, entonces Hamlet y Ofelia, Hamlet y Gildenstern & Rosenkranz – etc., hasta el prólogo de los actores). Nuestra sorpresa y nuestra emoción crecen hasta una conmoción de todo el ser, y para mí es como si Richard, Hamlet y Shakespeare fuesen uno, como si entendiese uno a través de otro, como si sin la voz de R. jamás hubiese podido entender Hamlet, y sin el genio de Shakespeare, la naturaleza de R., finalmente, sin la creación de Hamlet, no hubiese entendido ni a uno ni a otro. ¡Cómo podría haber sentido así la bondad y la verdad en Hamlet, si no las hubiese conocido por Richard!

Diario de Cosima, 11 de enero de 1883 (II, 1090)

SÓFOCLES

Tomé clases particulares de griego con un erudito y leí con él a Sófocles. Durante algún tiempo esperé que este noble asunto volvería a despertar en mí el placer por una comprensión más seria de la lengua griega; sólo que fue inútil: no se había hallado el profesor adecuado; y además su cuarto de estar, en el cual

realizábamos nuestros estudios, daba a una curtiduría, cuyo repugnante olor afectaba de tal manera mis nervios, que me quitó totalmente las ganas de Sófocles y de lo griego.

Mi vida (45)

5. FILOSOFÍA Y FILÓSOFOS

FILOSOFÍA

«La vida está ahí para la filosofía, no la filosofía para la vida».

Diario de Cosima, 11 de febrero de 1870 (I, 198)

A la filosofía, y no al arte, pertenecen los veinte siglos que han pasado tras la desaparición de la tragedia griega hasta nuestros días.

Arte y revolución (GSD, III, 15)

En repetidas ocasiones una necesidad interior me había impuesto la exigencia de hacerme comprensible la verdadera importancia de la Filosofía. Ya en mis primeros tiempos algunas conversaciones con Lehrs, en París, habían estimulado en mí este impulso, que hasta entonces había procurado satisfacer con mis intentos cerca de los profesores de Leipzig, después con un libro de Schelling y más tarde con otro de Hegel, hasta que, como estos intentos me asustaran en seguida, algunos escritos de Feuerbach habían parecido aclararme el motivo de ello. Ahora me cautivaron de inmediato, además del interés por el curioso destino de este libro, la gran claridad y la masculina precisión que desde el comienzo encontré en el examen, allí contenido, de los más difíciles problemas metafísicos. Ciertamente, ya me había

predispuesto el juicio de un crítico inglés, el cual reconocía con gran honradez que su oscuro, pero no del todo convencido, respeto por la filosofía alemana nacía hasta ahora de la total incomprensibilidad de la misma, tal como había sido expuesta últimamente por Hegel, mientras que, por el estudio de Schopenhauer, había visto ahora claro en seguida que no había sido culpable de ello su propia limitada capacidad, sino la preconcebida ampulosidad de la expresión de aquellos filosofantes.

Mi vida (462)

PLATÓN

Las Ideas del mundo y de sus fenómenos esenciales constituyen, en el sentido del Platón, el objeto mismo de las Bellas artes: gracias a los medios racionales que su arte pone a su disposición, el poeta hace estas Ideas perceptibles a la conciencia y le permite contemplarlas.

Beethoven (GSD, IX, 66)

Tenemos que recordar, no obstante, lo que distingue al moderno poeta culto del poeta ingenuo del mundo antiguo. Éste era, ante todo, descubridor de mitos, luego narrador de los mismos en *epos* cantado en voz alta y, por último, su escenificador inmediato en el drama vivo. De la forma de este poeta tridimensional hizo uso, en primer lugar, Platón en sus escenas dialogadas tan animadamente dramáticas y tan preñadas de mitología, escenas que pueden considerarse con todo derecho como punto de partida y, concretamente, en el soberbio *Banquete* de los filósofos poetas, como modelo nunca alcanzado de la auténtica poesía literaria con una constante tendencia a lo didáctico. Aquí, las formas de la poesía ingenua son utilizadas ya únicamente para hacer comprensibles tesis filosóficas, en un sentido abstracto-popular, y la tendencia de acción consciente

ocupa el sitio del efecto producido por la visión inmediata del cuadro de la vida.

Sobre la determinación de la ópera en *Escritos y confesiones* (160)

La verdadera República dórica, cuyo concepto filosófico Platón intenta fijar, estaba sometida a las leyes de la música casi tan seguro como de la danza.

Beethoven (GSD, IX, 121)

Leí los excelentísimos *Diálogos* de Platón, y sobre todo con la impresión de *El banquete* obtuve una visión tan íntimamente familiar de la prodigiosa belleza de la vida griega, que con palpable realidad me sentí en Atenas más en mi hogar que en cualesquiera circunstancias de la vida del mundo moderno.

Mi vida (317)

Por la noche empezamos *La República* de Platón.

Diario de Cosima, 9 de noviembre de 1871 (I, 457)

HEGEL

Escogí, para mi introducción a la Filosofía, la *Filosofía de la Historia*, de Hegel. Me impresionó mucho lo que allí había, y me pareció como si por este camino hubiera de alcanzar el interior del santuario. Cuanto más incomprensibles me parecían muchas de las conclusiones especulativas de aquel poderoso espíritu, inmensamente famoso y alabado ante mí como coronamiento de todo conocimiento filosófico, tanto más estimulado me sentía a ir al fondo de la cuestión de lo «absoluto» y lo que iba unido con ello.

Mi vida (392)

FEUERBACH

Disfruté así de una tranquilidad pasajera, en la que me dominó sólo la excitación interior que creció en mí, en particular a consecuencia de la entrada en conocimiento de las obras capitales de Ludwig Feuerbach. De siempre había tenido la inclinación a adentrarme en las honduras de la Filosofía algo así como me había sentido apremiado, por la mística influencia de la *Novena Sinfonía* de Beethoven, a investigar las más arcanas profundidades de la Música. Los primeros intentos para satisfacer este afán fracasaron de plano. Ninguno de los profesores de Leipzig había sido capaz de retenerme en las clases de Filosofía fundamental y de Lógica. Me había procurado el libro de Schelling sobre *El idealismo trascendental*, que en su momento me recomendó Gustav Schlesinger, un amigo de Laube, pero me rompí en vano la cabeza para sacar algo en limpio de la lectura de nuevo a mi *Novena Sinfonía*. No obstante, en el último período de mi estancia en Dresde también intenté satisfacer este viejo afán, ahora renovado, y relacioné con ello mis estudios históricos, en aquel entonces llevados adelante tan cautivadora y profundamente. [...] Fue un antiguo teólogo llamado Metzdorf, en aquel entonces predicador católico-alemán y agitador político provisto de sombrero calabrés, el que por primera vez me remitió al «auténtico y único filósofo de los tiempos modernos, Ludwig Feuerbach». Mi nuevo amigo zuriqués, el profesor de piano Wilhelm Baumgartner, me trajo ahora a casa su libro sobre *Tod und Unsterblichkeit (Muerte e inmortalidad)*. El muy excitante estilo lírico del autor, de todos reconocido, ejerció sobre mí, en cuanto profano total en la materia, un gran estímulo. Las cuestiones capciosas que eran abordadas aquí me habían continuado ocupando desde mi primer trato con Lehrs en París así como con cualesquiera personas serias y llenas de imaginación, si bien nunca constantemente, y en conjunto me había contentado a este respecto con las alusiones poéticas que sobre este importante tema se encuentran aquí y allá en nuestros grandes poetas. La

franqueza con que finalmente trata Feuerbach, en las partes más maduras de su libro, estas cuestiones apasionantes, me gustó así a causa de su tendencia tanto social-radical como trágica. Me pareció honroso y remunerador el saber destinadas a la única inmortalidad auténtica sólo la acción sublime o la obra artística del intelecto. Ya me resultó algo más difícil mantenerme en permanente interés por *La esencia del Cristianismo*, del mismo autor, pues, bajo el efecto involuntario de su lectura, no pude ser insensible a la extensión y a la pesada dilatación de la representación de la idea causal de explicar la Religión desde el punto de vista psicológico puramente subjetivo. No obstante, Feuerbach pasó ahora para mí por el representante de la liberación radical y sin miramientos del individuo, de la opresión represiva procedente de ideas pertenecientes a la creencia en la autoridad, y al iniciado le parecerá a buen seguro explicable qué sentimiento me determinaba cuando encabecé mi ensayo *La obra, de arte del porvenir* con una dedicatoria destinada a Feuerbach.

Mi vida (392-393)

SCHOPENHAUER

Mientras tanto me sumí profundamente en mi trabajo, finalicé el 26 de septiembre la bonita copia en limpio de *El oro del Rin* y ahora, en el pacífico silencio de mi casa, conocí un libro cuyo estudio llegó a ser de gran importancia para mí. Era *Die Welt als Wille und Vorstellung* (*El mundo como voluntad y representación*), de Arthur Schopenhauer.

Herwegh me citó este libro, del cual tenía que comunicar ante todo lo interesante de que, en cierta medida, había sido descubierto sólo recientemente por curiosos caminos laterales después de haber aparecido ya treinta años antes. También le había atraído a él mismo la atención sobre esta obra el escrito, esclarecedor de esta circunstancia, de un tal señor Frauenstädt. En seguida me sentí captado significativamente por la obra, y de

inmediato me dediqué al estudio de la misma. En repetidas ocasiones una necesidad interior me había impuesto la exigencia de hacerme comprensible la verdadera importancia de la Filosofía. [...] Como a todo aquel que se excita apasionadamente con la vida, busqué en seguida lo primero las conclusiones del sistema schopenhaueriano; si me satisfizo plenamente el lado estético del mismo y si me sorprendió aquí sobre todo el importante entendimiento de la Música, también me asustó, como lo experimentaría todo el que se encontrara en mi estado, la conclusión moral del conjunto, pues aquí la aniquilación de la voluntad, la renuncia más absoluta era mostrada como la única salvación verdadera y última de los lazos de la limitación individual en la comprensión y en el encuentro del mundo, sólo ahora sentida claramente. Para quien quiera obtener de la Filosofía una justificación superior de las agitaciones políticas y sociales en beneficio del llamado «individuo libre», ciertamente no había aquí nada que tomar, y el más completo apartamiento de este camino era lo único postulado para el apaciguamiento del instinto de la personalidad. Esto tampoco fue al principio ni por asomo de mi agrado, y así en seguida creí no poder desembarazarme del llamado concepto griego «risueño» del mundo, al que yo había mirado en mi *Obra de arte del porvenir.* En verdad fue Herwegh quien, con palabras decisivas, me indujo lo primero a la sensatez ante mi propia sensibilidad. Precisamente todo lo trágico —así opinaba él— estaba determinado por este conocimiento de la futilidad del mundo visible, y a fin de cuentas había de ser inherente a todo gran poeta, sí, a todo gran hombre. Miré mi poema de los Nibelungos y para mi asombro reconocí que esto, que ahora me había desconcertado tanto en la teoría, ya se me había hecho familiar largo tiempo ha en mi propia concepción poética. Así, sólo ahora fue cuando comprendí a mi «Wotan», y, estremecido, me volví de nuevo a un estudio más minucioso del libro schopenhaueriano. Ahora reconocí que ante todo se trataba de comprender la primera parte del mismo, la explicación y presentación ampliada de la teoría kantiana de la

idealidad del mundo visible, hasta el presente fundado tan real en el tiempo y el espacio, y mi primer paso por el camino de este entendimiento creí haberlo dado ya ahora con el reconocimiento de la enorme dificultad del mismo. Desde entonces y por muchos años nunca me abandonó del todo este libro, y ya en el verano del año siguiente lo había estudiado detenidamente por cuarta vez. El efecto que con ello se provocó poco a poco en mí fue extraordinario y en todo caso definitivo para toda mi vida. Ante todo gané para mi juicio aquello que hasta ahora me había apropiado meramente según mi sentimiento, más o menos lo mismo que, obtenido de la enseñanza de mi viejo maestro Weinlig, yo me había ganado un día con el más minucioso estudio del Contrapunto. Cuando después volví a hacerme oír, en trabajos escritos por azar, sobre el tema de mi arte, que me concernía especialmente, pudo notarse en éstos positivamente lo que con ello mostraba yo como provecho de mi estudio de la filosofía schopenhaueriana.— Por ahora me sentí movido a enviar al venerado filósofo un ejemplar de mi poema de los Nibelungos; de mi mano añadí al título sólo las palabras «con veneración», sin dirigirle a Schopenhauer ni una línea, a lo que me determinó en parte la gran timidez que sentía al tener que expresarme ante él, como también el sentimiento de que si el propio Schopenhauer no pudiera aclararse, con la lectura de mi poema, con quién tenía que tratar, tampoco serviría de nada una carta mía extensa. Con esto renuncié también al vanidoso deseo de llegar a ser honrado con una respuesta suya por escrito. Pero supe después por Karl Ritter, así como también por el Dr. Wille, los cuales fueron a ver a Schopenhauer en Francfort, que éste se había expresado significativa y favorablemente sobre mi poema.

Mi vida (462-464)

Volví también a coger ahora para mi fortalecimiento, como ya ocurriera tan a menudo, un tomo de Schopenhauer, con quien intimé de nuevo mientras se abría paso incluso la conmovedora inteligencia, en una importante dirección, de poder completar las

inquietantes lagunas de su sistema ciertamente sólo en virtud de los recursos indicados a mí por él mismo.

Mi vida (524)

Aquí recordé que me encontraba en el lugar de residencia de Arthur Schopenhauer; un singular temor me apartó de hacerle una visita; mi ánimo estaba demasiado distraído y muy distante de todo lo que, incluso si me hubiera sentido seriamente capaz de estar a la altura de él, podía constituir en una conversación con Schopenhauer el único punto a causa del que, por otra parte, debía serme importante el encuentro con el filósofo. ¡Como me ha pasado con tanto en mi vida, relegué uno de los más importantes asuntos de la misma para ese *otro* tiempo añorantemente esperado, que ahora parecía al fin próximo a buen seguro! Respecto a Schopenhauer imaginé que este tiempo fuera llegado ya un año después de esta fugaz visita a Francfort, cuando me instalé para largo en esta región a fin de llevar adelante mis *Maestros cantores*: pero Schopenhauer había muerto precisamente en este año,— lo que me sumió en reflexiones cargadas de autorreproches acerca de lo imprevisible del destino.

Mi vida (560-561)

Es Schopenhauer sobre todo quien ha reconocido y caracterizado con una claridad filosófica la posición de la música respecto a las demás bellas artes atribuyéndole una naturaleza absolutamente diferente de las artes plásticas y poética. Parte de este hecho admirable que la música habla un lenguaje inmediatamente comprensible para todos y no necesita ninguna intermediación de los conceptos, en lo que se distingue totalmente de la poesía que tiene, como único material, los conceptos de los que se vale para inducir a la idea.

Siguiendo la definición tan luminosa del filósofo, las ideas del mundo y de los fenómenos esenciales, según Platón, son objeto de las bellas artes en general; mientras que el poeta no hace accesibles estas ideas a la conciencia más que con el uso, especial

de su arte, de conceptos racionales, Schopenhauer cree que hay que reconocer en la misma música, una idea del mundo; tanto que el que pudiera traducirla completamente en conceptos se habría representado al mismo tiempo una filosofía explicativa del mundo.

Si Schopenhauer plantea así como una paradoja esta explicación hipotética de la música, mostrando que no puede manifestarse propiamente más que con conceptos, por otro lado, intenta arrojar más luz en los únicos elementos utilizables y sobre la precisión de su explicación profunda; si no ha podido llegar al fondo, es únicamente porque, profano, no estaba suficientemente familiarizado con la música, y que, además, el conocimiento que tenía de ella no le permitía aún comprender totalmente al músico cuya obra ha abierto al mundo por primera vez el misterio profundo de la música; puesto que precisamente, Beethoven no podrá ser juzgado de una manera definitiva, mientras la crítica filosófica no haya explicado y resuelto completamente la profunda paradoja emitida por Schopenhauer por el conocimiento filosófico.

Beethoven (GSD, IX, 66-68)

6. Conceptos de la estética wagneriana

ANTIGÜEDAD

No creo que haya habido un muchacho o un adolescente más entusiasta de la antigüedad clásica de lo que fui yo durante la época en que frecuentaba en Dresde la Kreuzschule. Estaba cautivado, sobre todo, por la mitología e historia griega, evitando en la medida de lo posible, y casi con rebeldía, el latín. No sabría decir si obré correctamente, pero puedo remitirme al especial afecto, conquistado por mi fogoso celo, que me tenía el Dr. Silling,

mi maestro preferido en la Kreuzschule y en la Thomasschule de Leipzig consiguieron con su acritud desarraigar completamente en mí estas aptitudes e inclinaciones. Con el tiempo me pregunté perplejo si aquellas aptitudes e inclinaciones tendrían realmente profundas raíces, puesto que muy pronto parecieron degenerar en aversión. Sólo en el curso de mi evolución posterior, me di cuenta, al menos gracias a una constante reanudación de aquellas inclinaciones, que bajo una disciplina mortalmente falsa había sido reprimido algo dentro de mí. Tras la agitada vida que me desvinculó completamente de aquellos estudios, siguió siendo para mí un beneficio liberador sumergirme en el mundo antiguo, a pesar de la dificultad que entraña el haber olvidado casi por completo las nociones lingüísticas.

Carta abierta a Friedrich Nietzsche en *Recuerdos de mi vida y otros escritos* (214)

Gloria a vosotros, Winckelmann y Lessing, quienes más allá de los siglos de propio esplendor alemán, hallasteis y reconocisteis a nuestros lejanos ancestros, los divinos helenos. ¡Dedujisteis el puro ideal de la belleza humana ante la mirada velada por un polvoriento pudor de la humanidad civilizada a la francesa! ¡Honor a ti, Goethe, que lograste casar a Helena con Fausto, el ideal griego con el espíritu alemán! ¡Honor a ti, Schiller, que diste a este espíritu regenerado la forma del «adolescente alemán» que desprecia el orgullo de los ingleses y las seducciones parisinas! ¿Quién era este «adolescente alemán»? ¿Se ha oído alguna vez hablar de un «adolescente» francés o inglés? Y sin embargo, con qué infalible claridad y concreta comprensión entendemos a este «adolescente alemán»!

Arte alemán y política alemana (GSD, VIII, 36)

A la novela burguesa dramatizada [...] había renunciado Goethe decididamente con el proyecto del *Fausto:* si ahora el drama le atrajo aún como el género más perfecto de la poesía, esto sucedió sobre todo por la consideración del mismo en su forma artística más perfecta. Esta *forma*, que a los italianos y a los

franceses, conforme al grado de su conocimiento de la Antigüedad, les era comprensible sólo como norma exterior obligatoria, se reveló a la mirada de los investigadores alemanes, más purificada, como un elemento esencial de la manifestación de la *vida griega*: el calor de aquella forma pudo inspirarles cuando hubieron adivinado el calor de esta vida por sus propios monumentos. El poeta alemán comprendió que la forma unitaria de la tragedia griega no tenía que llegar a imponérsele al drama desde el exterior, sino que debía revivificarlo por el contenido unitario, [manifestado] de dentro afuera. El contenido de la vida moderna, que sólo podía manifestarse aún comprensiblemente en la novela, era imposible de concentrar en una unidad tan plástica que hubiera podido expresarse, en un tratamiento dramático inteligible, en la forma del drama griego, justificar esta forma por sí misma o producirla necesariamente. El poeta, al que le importaba aquí una configuración artística absoluta, podía retornar ahora —al menos exteriormente— sólo al procedimiento de los franceses; para justificar la forma del drama griego en su obra de arte, tenía que emplear también el asunto ya realizado del mito griego. Cuando Goethe tomó el asunto ya realizado de *Ifigenia en Tauride*, procedió parecidamente como Beethoven en sus movimientos sinfónicos más importantes: así como Beethoven se adueñó de la melodía absoluta ya realizada, la disolvió en cierta medida, la fragmentó y reunió sus miembros por medio de una revivificación orgánica, para hacer al organismo de la música misma capaz de alumbrar la melodía, —así echó mano Goethe del asunto ya realizado de la *Ifigenia*, lo dividió en sus partes constitutivas y reunió éstas de nuevo por medio de la configuración poética orgánicamente vivificadora, para capacitar así al organismo del drama mismo para engendrar la forma artística consumada del drama.

Ópera y drama (147)

Contra la violencia de la forma, que las naciones románicas aún consideraban como ley, lograron [Goethe y Schiller] observar

esta forma objetivamente, conscientes de sus ventajas y también de sus inconvenientes, y de ahí retroceder al origen de toda forma artística europea: la de los griegos. Con la libertad necesaria, lograron la total comprensión de las formas antiguas y desde aquí aspiraron a una forma artística ideal, puramente humana, liberada de la violencia de las costumbres nacionales más estrechas, estas mismas costumbres deberían evolucionar hacia algo puramente humano, que sólo obedecería a las leyes más eternas.

La música del futuro (GSD, VII, 94)

Existen dos etapas principales en el arte europeo: el nacimiento del arte en los griegos, y su renacimiento en los pueblos modernos. El renacimiento no concluirá hasta que haya alcanzado el ideal perfecto, es decir, hasta haber regresado al punto de partida del nacimiento. El renacimiento animó a reencontrar, estudiar e imitar obras del arte griego, y esta fuerza del arte antiguo sólo puede llevar de nuevo a la fuente en la que se creó aquella fuerza.

Arte alemán y política alemana (GSD, VIII, 64)

La tentativa de reconstruir el drama antiguo gracias a la música condujo a la ópera. Un intento fracasado que causó la ruina de la música italiana, como la de las artes plásticas italianas.

Arte alemán y política alemana (GSD, VIII, 65)

En este aspecto creo serle útil si le recomiendo a su atención más especial la primera parte de mi libro, titulado «*Oper und drama*» 1852. Leipzig, J. J. Weber. Esta parte contiene la crítica del género de la ópera –propiamente dicho– y demuestra que la raíz del mal, que debía causar la pérdida abierta de este género equivocado, aspirando –según la creencia de algunos bellos espíritus– al restablecimiento del drama antiguo de los griegos, y llegando por fin al estado hermafrodita –o incluso eunuco– de la ópera moderna.

Carta a Abramo Basevi, Zúrich, 30 de marzo de 1856 (SB, VII, 369)

Antigüedad: parte del coro par ir hacia el individuo.
Época moderna: empieza con el individuo.

Aforismos de los años 1849-1851 (SS, XII, 278)

DRAMA

En el drama, que es la realización más consumada de la lírica, cada una de las artes individuales, y en especial el arte de la danza, desarrolla su máxima capacidad.

La obra de arte del futuro (63)

El *drama* sólo puede concebirse como la expresión suma de las ansias artísticas comunitarias de comunicarse; ahora bien, tales ansias sólo quieren manifestarse en una participación comunitaria.

La obra de arte del futuro (98)

El drama del futuro llegará a tener propia existencia en el preciso instante en que ni la obra de teatro, ni la ópera, ni la pantomima sean ya capaces de seguir viviendo; en el momento en el que las condiciones que les permitieron formarse y mantenerse en su artificial vida estén completamente superadas. Tales condiciones solamente se superan mediante la aparición de aquellas condiciones que producen la obra de arte del futuro.

La obra de arte del futuro (113)

En el drama, el ser humano amplía su esencia particular presentando como esencia humana universal una personalidad individual que no es la suya propia. Ha de salir completamente fuera de sí para captar una personalidad que, según su propia esencia, le es ajena, y ha de hacerlo de forma tan completa como haga falta para poderla representar: y eso sólo lo consigue si observa e investiga los contactos, interrelaciones y complementaciones de ese individuo al que desea representar con otros individuos, o sea, si investiga y observa igualmente a esas

otras individualidades, con tal exactitud y tal viveza que le sea posible comprender simpáticamente, en su propia carne, tales contactos, interrelaciones y complementaciones; en consecuencia, el actor artístico perfecto es el ser humano individual que ha logrado abarcar la *esencia del género* humano en la suma plenitud de su propia esencia particular. El espacio en el que se lleva a cabo ese maravilloso proceso es el *escenario teatral*: la obra artística conjunta que lo saca a la luz es el drama. Ahora bien, para conseguir que en esa única obra de arte suprema el contenido de su esencia particular tenga su máximo apogeo, el artista individual, lo mismo que las modalidades artísticas individuales, ha de controlar toda tendencia arbitraria y egoísta a inoportunas expansiones, perjudiciales para el conjunto, para, de ese modo, poder colaborar con mayor fuerza en la consecución del supremo propósito común, que por su parte resultaría irrealizable tanto sin lo individual como sin la limitación temporal de lo individual.

Este propósito, que es el del drama, es además el único propósito verdaderamente artístico que, en general, se puede llegar a *realizar*: lo que no se ciñe a él ha de perderse necesariamente en el mar de lo indeterminado, de lo incomprensible y lo carente de libertad. Pero una *modalidad artística exclusivamente para sí* no alcanza ese propósito, sino que sólo lo consiguen *todas en conjunto* y, por eso, la *más universal* obra de arte es simultáneamente la única libre y real, esto es, la obra de arte universalmente *comprensible.*

La obra de arte del futuro (152-153)

El drama solo es esta obra de arte comunicándose espacial y temporalmente a nuestra vista y a nuestro oído, de tal manera que somos espontáneamente copartícipes en su devenir, y concebimos en consecuencia lo llegado a ser como algo necesario y claramente inteligible por nuestro sentimiento.

Ópera y drama (311)

Así pues, el verdadero drama no está ya influido por nada [proveniente] del exterior, sino que es *algo existente y «deveniente» orgánicamente*, que se desarrolla y configura, desde sus condiciones interiores, por el único contacto con el exterior de nuevo condicionante, por la necesidad de la inteligibilidad de su manifestación, y en verdad de manifestación *tal como [el drama] es y deviene*, pero que alcanza su configuración inteligible porque desde la necesidad más íntima da a luz a la expresión de su contenido, capaz de hacer posible todo.

Ópera y drama (321-322)

La música, que no representa las ideas contenidas en los fenómenos del mundo, sino, al contrario, es ella misma una idea del mundo general, contiene en sí el drama, mientras que el drama mismo expresa a su vez la única idea del mundo adecuada a la música. El drama supera los límites de la poesía completamente como la música domina las demás artes, especialmente las artes plásticas, porque su acción reside únicamente en lo sublime. Al igual que el drama no escribe los caracteres humanos, sino que los deja representarse directamente a ellos mismos, igual una música, en sus motivos, nos da el carácter de todos los fenómenos del mundo siguiendo su yo más profundo. El movimiento, la formación y la modificación de estos motivos no son simplemente aparentes, por analogía, en el drama, sino que el drama, que representa la idea, no puede ser entendido con una claridad absoluta más que por estos motivos musicales que se mueven, se forman, se modifican. No nos equivoquemos pues cuando queramos reconocer en la música la aptitud *a priori* del hombre para crear el drama. Igual que construimos el mundo: apariencias por la aplicación de las leyes del espacio y del tiempo, que se han formado debidamente en nuestro cerebro, igual esta representación consciente de las ideas del mundo en el drama será formada por las leyes interiores de la música. Se imponen al dramaturgo tan inconscientemente como

las leyes de la causalidad en la percepción del mundo de las apariencias.

Beethoven (GSD, IX, 91-92)

Quizás el obstáculo mayor que se ha presentado para acuñar un término con el que identificar la nueva obra de arte fue, de acuerdo con lo ya expuesto, la necesidad asumida de manifestar que se estaba intentando yuxtaponer dos elementos dispares: música y drama. Y es que ahí está radicada la más grande dificultad, en reflejar la situación auténtica de la música respecto al drama, pues, como acabamos de ver, es imposible conducirla hacia una posición real de igualdad, debiendo figurar necesariamente o en una posición superior o en otra inferior. La razón descansa con toda seguridad en el hecho de que la palabra música denota un arte, el cual originariamente reunía todas las artes, mientras que con la palabra drama estrictamente nos referimos a un hecho artístico. Al conjuntar palabras es fácil apercibirse de la inteligibilidad del compuesto final si sus partes constituyentes, tomadas por separado, conservan su significado o son empleadas sólo según un uso convencional. El significado primero de «drama» es el de «hecho» o «acción»: como tal, en una evolución que tuvo lugar sobre las tablas, lo que al principio era únicamente un elemento integrante de la «tragedia», originariamente un canto coral de carácter sacrificial, fue poco a poco invadiéndola de una punta a otra y se convirtió así en el asunto principal. Con el nombre de «drama» se significó a partir de entonces, y ya para toda la posteridad, una acción mostrada sobre el escenario, y teniendo conciencia clara de que se trataba de una representación destinada a ser observada, el lugar de reunión fue llamado «*theatron*», el mirador. Nuestra expresión «*Schauspiel*» (estrictamente juego u obra para ser vista o mostrada) es en consecuencia un nombre que revela un grado mayor de reflexión a la hora de categorizar lo que los griegos llamaron más ingenuamente drama, ya que expresa de manera aún más definitoria el desarrollo característico de eso que comenzó siendo

una parte y pasó a ser el objeto principal. Pero la música, al cumplirse esa evolución, quedaba colocada en falsa posición dentro de la obra a representar, pues ella pasaba a ser solamente parte de un todo, y una parte cada vez más superflua que llegaba hasta a estorbar, razón por la cual al final fue excluida del plan de la obra. Actualmente, sin embargo, la parte que una vez lo fue todo se siente llamada a reasumir su antigua dignidad, la de verdadera madre primigenia del drama. Pero, al seguir esta alta vocación, no está dispuesta a ocupar una posición de rango superior o inferior a la del drama: no es su competidora, sino su madre. La música se sirve del sonido, y, de hecho, ello que escucháis, lo podéis ver vosotros también sobre el escenario; con este fin os reúne: lo que ella quiere expresar o significar, su esencia misma, vosotros nunca podréis sino soñarlo vagamente; así que ella abre vuestros ojos para que seáis capaces asimismo de contemplarla a través del correlato escénico, de igual modo que una madre cuenta a sus hijos leyendas con las que les desvela los misterios de la religión.

Acerca de la denominación "Musikdrama"
en *Recuerdos de mi vida y otros escritos* (229-231)

MITO

El *mito* es comienzo y fin de la historia.

Ópera y drama (213)

Lo incomparable del mito es que es verdadero en todo tiempo, y que su contenido, con el más conciso laconismo, es inagotable para siempre. La tarea del poeta era sólo explicarlo. El trágico griego no estaba ya dondequiera con plena ingenuidad ante el mito que él debía explicar: las más de las veces el mito mismo hacía más justicia a la esencia de la individualidad que el poeta que lo interpretaba.

Ópera y drama (186)

El asunto de este drama era el mito, y por su sola esencia podemos comprender la suprema obra de arte griega y su forma, para nosotros seductora.

En el *mito*, la capacidad poética común del pueblo comprende los fenómenos justamente sólo como pueden verlos los ojos físicos, no como ellos realmente son en sí. La gran diversidad de los fenómenos, cuya relación real el hombre no puede aún abarcar, produce en éste por de pronto la impresión del desasosiego: para vencer este desasosiego, busca una relación de los fenómenos que él pueda concebir como su causa; mas la relación real la halla sólo la inteligencia, que comprende los fenómenos según su realidad; pero la relación que descubre el hombre que sólo es capaz de comprender todavía los fenómenos según las impresiones más inmediatas [hechas] a él, puede ser meramente la obra de la imaginación, y la causa atribuida a ellos, un fruto de la imaginación poética. Dios y dioses son las primeras creaciones de la capacidad poética: en ellos, el hombre se representa la esencia de los fenómenos naturales como derivados de una causa primera; pero como esta causa no concibe él inconscientemente otra cosa sino su propia esencia humana, en la que esta causa poetizada está también fundada exclusivamente. Si ahora el afán del hombre que quiere vencer el desasosiego interior ante la diversidad de los fenómenos se dirige a representarse, tan claramente como sea posible, la causa poetizada de los mismos, pues él puede conseguir de nuevo la tranquilidad sólo por medio de los mismos sentidos por los que llegó a ser intranquilizado su interior, tiene que representarse también el dios con aquella figura que responda de la manera más precisa no sólo a la esencia de su concepción puramente humana, sino que sea también la más inteligible para él como figura exterior. Toda comprensión nos viene sólo por el amor, y el hombre es impulsado de la manera más inconsciente hacia la esencia de su propio género. Así como la figura humana es para él la más comprensible, así también la esencia de los fenómenos naturales, que él no conoce aún según su realidad, es para él

comprensible sólo por la condensación en la figura humana. Todo impulso configurador del pueblo se dirige, por lo tanto, en el mito a hacer perceptible la más amplia relación de los fenómenos más diversos en la forma más comprimida: esta figura, por de pronto formada sólo por la imaginación, fue alumbrada, cuanto más evidente debía ser, enteramente según la condición humana, a pesar de lo cual su contenido es en verdad sobrehumano y sobrenatural, esto es, aquellas fuerza y capacidad coincidentes o plenamente naturales en muchos hombres que, en cuanto comprendidas sólo *en el conjunto* de la actividad de fuerzas humanas y naturales en general, son ciertamente humanas y naturales, pero parecen sobrehumanas y sobrenaturales precisamente porque son atribuidas a la figura imaginaria de *un* individuo representado humanamente. Por la capacidad, así, por su imaginación para representarse todas las realidades y materializaciones imaginables según la más amplia proporción en una forma concisa, clara y plástica, en el mito el pueblo deviene consecuentemente en creador del arte; pues las formas artísticas tienen que alcanzar necesariamente estas configuraciones si, como es de nuevo su peculiaridad, ellas han tenido su origen sólo en el deseo de una representación *inteligible* de los fenómenos [y], por lo tanto, en el deseo anheloso de reconocerse de nuevo, sí, sobre todo de reconocer en el objeto representado a sí mismos y a su esencia más propia, esta esencia creadora divina. Según su significado, el arte no es otra cosa que la satisfacción del deseo de reconocerse a sí mismo en la representación de un objeto admirado o amado, de reencontrarse en los fenómenos del mundo exterior, dominados por medio de su representación. El Artista se dice en el objeto representado por él: «Así eres tú, así sientes y piensas tú, y así producirías si tú, libre de la arbitrariedad constrictiva de las impresiones de la vida exterior, pudieras producir según la elección de tu deseo». Así, el pueblo se representa en el mito a *Dios*, a los *héroes*, y finalmente a los *hombres*.

Ópera y drama (156-158)

La tragedia griega es la realización artística del contenido y del espíritu del mito griego. Así como en este mito la amplitud, sumamente ramificada, de los fenómenos fue comprimida en una forma cada vez más densa, así el drama representó esta forma de nuevo de la manera más comprimida y condensada. La concepción común de la esencia de los fenómenos, que en el mito se condensó de la concepción de la naturaleza en la humano-ética, pasa aquí como obra de arte —manifestándose de la forma más precisa y aclaradora al poder de concepción del hombre— de la imaginación a la realidad. Así como en el drama las figuras, en el mito antes siempre sólo imaginarias, fueron representadas por hombres en una representación física real, así la acción realmente representada, enteramente correspondiente a la esencia del mito, se comprimió también en una condensación plástica.

Ópera y drama (158)

Si ahora queremos designar con exactitud la obra del poeta según su máxima capacidad imaginable, tenemos que llamarla *el mito justificado por la conciencia humana más lúcida, ideado de nuevo en correspondencia con la concepción de la vida siempre actual y traído en el drama a la representación más comprensible.*

Ópera y drama (209)

El mito me llevó pues también por esa parte a un único punto de partida: el hombre creador espontáneo.

Una comunicación a mis amigos (GSD, IV, 312)

El mito es como la materia ideal del poeta. El mito es el poema primitivo y anónimo del pueblo, y lo encontramos en todas las épocas recogido y manoseado sin cesar, por los grandes poetas de los períodos posteriores. Y es que en el mito, las relaciones humanas despojan casi completamente su forma convencional abstracta; y demuestran lo que la vida tiene de verdaderamente humano, de eternamente comprensible,

enseñándolo bajo esa forma concreta, exclusiva de toda imitación, que da a los verdaderos mitos un carácter individual, inconfundible.

Carta a Villot (37)

Debo pues designar al mito como la materia ideal del poeta. Poema primitivo, anónimo, pero emanando del pueblo, es retomado, remodelado sin cesar por los grandes artistas. En el mito, en efecto, las relaciones humanas, liberadas de toda convención, son el reflejo de lo que la vida tiene de verdaderamente humano. Es esta representación la que da a todos los verdaderos mitos su carácter individual, los hace inimitables y reconocibles al primer golpe de ojo.

La música del futuro (GSD, VII, 104)

El poeta inocente del mundo antiguo era ante todo un descubridor de mitos que declamaba después en voz alta en forma de epopeyas antes de representarlas de manera viva en el Drama.

Del destino de la ópera (GSD, IX, 137)

La poesía no es nada más que la invención de mitos, es decir, de actos en los cuales la vida humana se refleja de manera objetiva. Constatamos que esta aptitud para crear mitos pertenece propiamente a todo el pueblo noble, hasta que el uso de la escritura se implanta en él. A partir de este momento, el poder poético se le escapa; el lenguaje comienza su proceso de cristalización, la poesía se convierte en el arte de acomodar los antiguos mitos que no se sería capaz de descubrir hoy.

¿Qué es alemán? (GSD, X, 44-45)

El mito: manifestación vital, artística e inmediata encarnada por la obra lírica.

Esbozos, ideas, pensamientos (SS, XII, 264)

TRAGEDIA

Yo tenía once años. Ahora quería ser poeta; escribí algunos bocetos de tragedias de acuerdo con el modelo de los griegos, a lo que me impulsó el conocimiento de las tragedias —*Polyidos*, *die Atolier*, etc.— de Apel; por lo demás, en la escuela era tenido por una buena cabeza en letras: ya en *tertia*, había traducido los doce primeros libros de la *Odisea*.

Esbozo autobiográfico en *Escritos y confesiones* (90)

Nuestro arte teatral actual encarna el espíritu de la vida pública, lo expresa dándole una importancia como ningún otro arte ha hecho antes que él. Así, esta forma de arte dramático extraordinariamente extendida encarna aparentemente el florecimiento de nuestra cultura, como la tragedia griega caracterizaba el espíritu griego en su apogeo. Pero hoy, lo que nos parece ser un florecimiento no es más que la podredumbre del mundo, vacío, sin alma y antinatural.

Arte y revolución (GSD, III, 19-20)

El arte de los griegos, tal y como alcanzó su apogeo en la tragedia, era la expresión de lo que había de más profundo y noble en la conciencia del pueblo. Hoy, lo que hay de más profundo en nuestra conciencia de hombre es la antítesis, la negación de nuestro arte. Para los griegos, la representación de una tragedia era una fiesta religiosa: los dioses aparecían en escena y enseñaban su sabiduría. En el mundo actual, nuestra mala conciencia tiene al teatro en tan poca consideración que la policía debe velar para que no aborde jamás tema religioso alguno – lo que además tampoco es buena señal para nuestra religión.

En los vastos espacios del anfiteatro griego, el pueblo entero asistía a las representaciones, mientras que en nuestros días, sólo la parte adinerada de nuestra nación puede ir a aburrirse a nuestros bellos teatros tan distinguidos. El griego sacaba los

elementos de su arte de la más alta cultura común, nosotros, de la más profunda barbarie social.

Arte y revolución (GSD, III, 24)

Pero la auténtica explicación del propósito del poeta trágico griego revela, según el contenido y la forma, el entero curso de sus dramas, que se mueve incuestionablemente desde el seno de la lírica a la reflexión del entendimiento, al igual que el canto del coro desemboca en el discurso yámbico del actuante, ya sólo recitado.

Ópera y drama (266)

La tragedia griega era un acto religioso, el de una bella religión humana, pero tenía un inconveniente: mostraba al hombre tras el velo del mito. En el mito griego, el cordón umbilical que unía el hombre a la naturaleza aún no había sido roto. Mito y misterio; así como sus corolarios: el lirismo, las máscaras, los portavoces, etc. Alejándose cada vez más de los mitos, es decir, haciendo estallar el vínculo que tenía con la naturaleza, el drama religioso se hundió, dejando al hombre desnudo, sin misterio alguno, a las artes plásticas, a la escultura. Este hombre liberado de toda religión abandonó sus coturnos, se quitó la máscara que le escondía la cara, pero al mismo tiempo perdió la relación desprovista de egoísmo que antes tenía con su pueblo, unido gracias a la religión. El hombre se desarrolló pues desnudo y sin velo, pero se hizo egoísta.

El artista del futuro (SS, XII, 263)

Pude sentir el efecto en mí de *La Orestíada*, bajo la soberbia forma de una tal representación, con un poder de penetración inaudito hasta el presente. Nada igualaba la majestuosa impresión que me produjo *Agamenón*: hasta el final de *Las Euménides* permanecí en estado de arrobamiento; por eso no he vuelto nunca a reconciliarme del todo con la literatura moderna. Mis ideas acerca de la importancia del drama y en particular también del teatro se han formado decisivamente a partir de estas impresiones.

Mi vida (317)

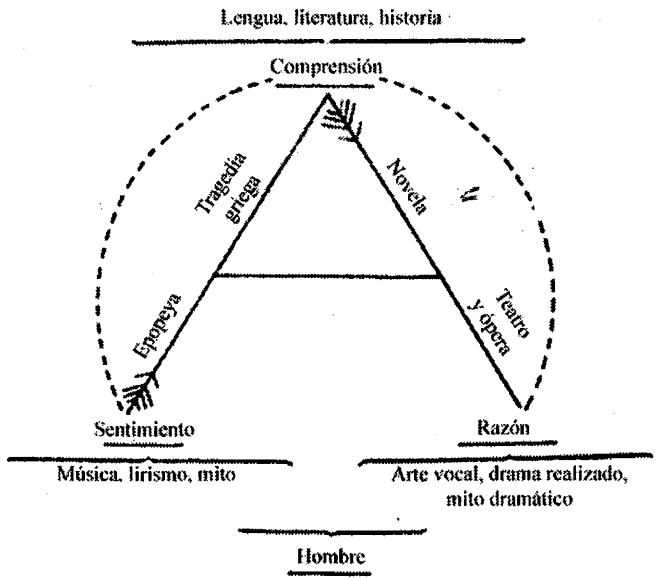
Mi libro, que se titulará *Ópera y drama*, no está aún acabado: será al menos dos veces más gordo que *El arte del futuro*. No puedo decirte nada más que una palabra de sus tres secciones principales:

I. La esencia de la ópera desde su nacimiento hasta nuestros días, con, como conclusión: «La música es una mujer embarazada».

II. La esencia del drama shakespeariano hasta nuestros días. Resultado: si la conciencia poética es un elemento fértil, la intención poética es la semilla fructificante provocada por el amor,

III. (aquí apenas he empezado) evocación del alumbramiento de la intención poética realizada gracias a la música.

No me he preocupado por ser tan preciso y completo como fuese posible. Me gustaría mucho enviarte un esquema que no sé si constará en la edición de mi libro:



Carta no fechada a Theodor Uhlig

BAYREUTH

Para dar el último toque a la impresión que debe dar una representación de mi *Anillo del Nibelungo*, doy una importancia crucial a la invisibilidad de la orquesta, posible gracias a un artificio arquitectónico que permite la disposición en anfiteatro. Esta importancia aparecerá en seguida al que, deseoso de tener una impresión realmente dramática, frecuenta nuestros teatros de ópera. Durante una representación, no sólo ve los movimientos de los músicos y de su director, sino que lo que ve lo distrae de la acción escénica, mientras que todo eso debería serle cuidadosamente escondido al igual que todas las cuerdas, marcos y planchas que forman el decorado y que, como sabemos, vistos desde las bambalinas no producen ninguna ilusión teatral. Hay que haber constatado el sonido transfigurado, puro, liberado de todo tipo de ruidos que hacen necesariamente los instrumentistas cuando tocan, que puede escucharse a través de una pared acústica, para hacerse una idea del interés de mi propuesta.

Introducción a la edición del poema del Anillo del Nibelungo (GSD, VI, 275-276)

Desde la concepción del edificio, he previsto hacer invisible a la orquesta, puesto que esta necesidad constituía el punto de partida de nuestras salas de ópera. Mi opinión se basa, entre otras cosas, en la molestia continua, insoportable, que causa la visión, siempre inoportuna de la orquesta.

En mi folleto sobre *Beethoven*, he explicado [...] que en una representación dramática la música debe preparar a la vista para captar lo que pasa en el escenario con exactitud. Eso no es posible más que con la condición de desviarla totalmente de cualquier objeto real.

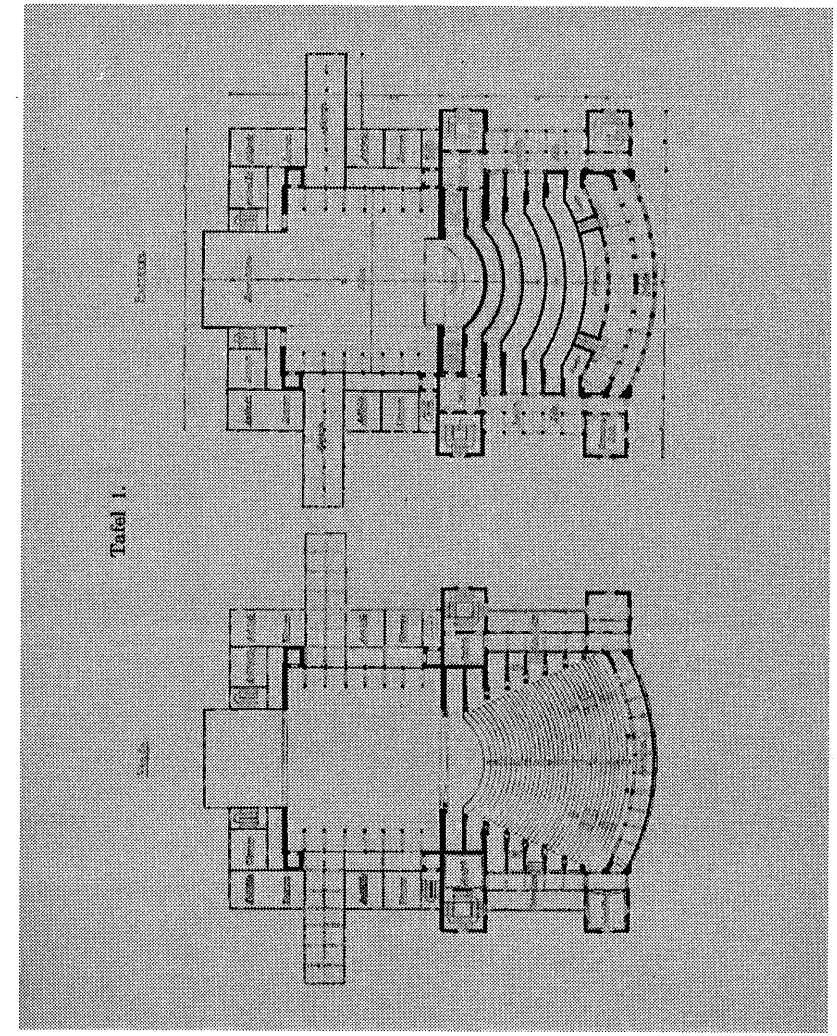
Había pues que instalar a la orquesta más abajo, pero sin cubrirla, con suficiente profundidad para que el espectador pueda ver directamente el escenario. Eso decidió la distribución de las butacas del público: sólo podían disponerse en filas de asientos y en gradas cuya altura sería determinada por la posibilidad de ver

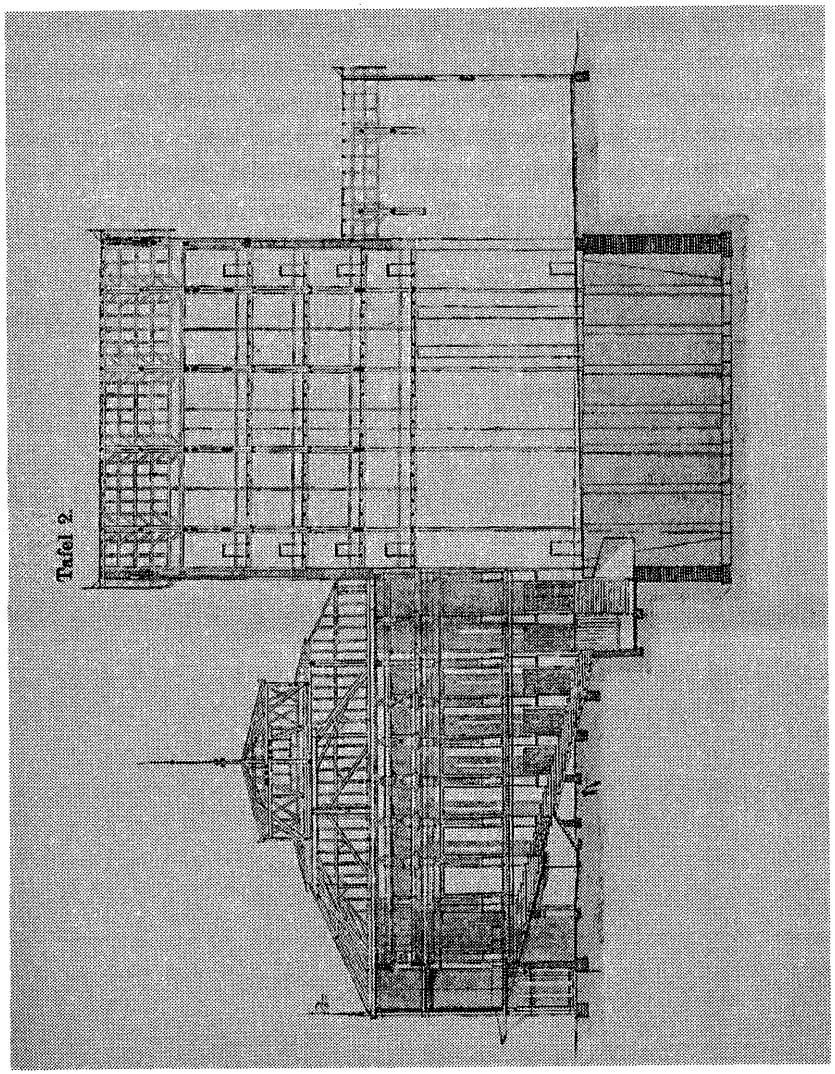
la escena desde todas partes. Nuestro sistema de teatro «a la italiana» era pues imposible, puesto que entonces no se podía esconder la vista de la orquesta a los espectadores que hubiesen ocupado los palcos laterales. Adoptando nuestras filas en escalones, la sala tomaba el carácter del anfiteatro antiguo, pero no podía tratarse de una disposición idéntica. En efecto, el teatro antiguo se extendía sobre los lados, superaba el semicírculo y rodeaba la orquesta donde se encontraba el coro mientras que el escenario se encontraba en un plano elevado. [...] Estábamos pues sujetos a las leyes de la perspectiva que permiten alargar las filas a medida que se elevan permitiendo una vista directa del escenario.

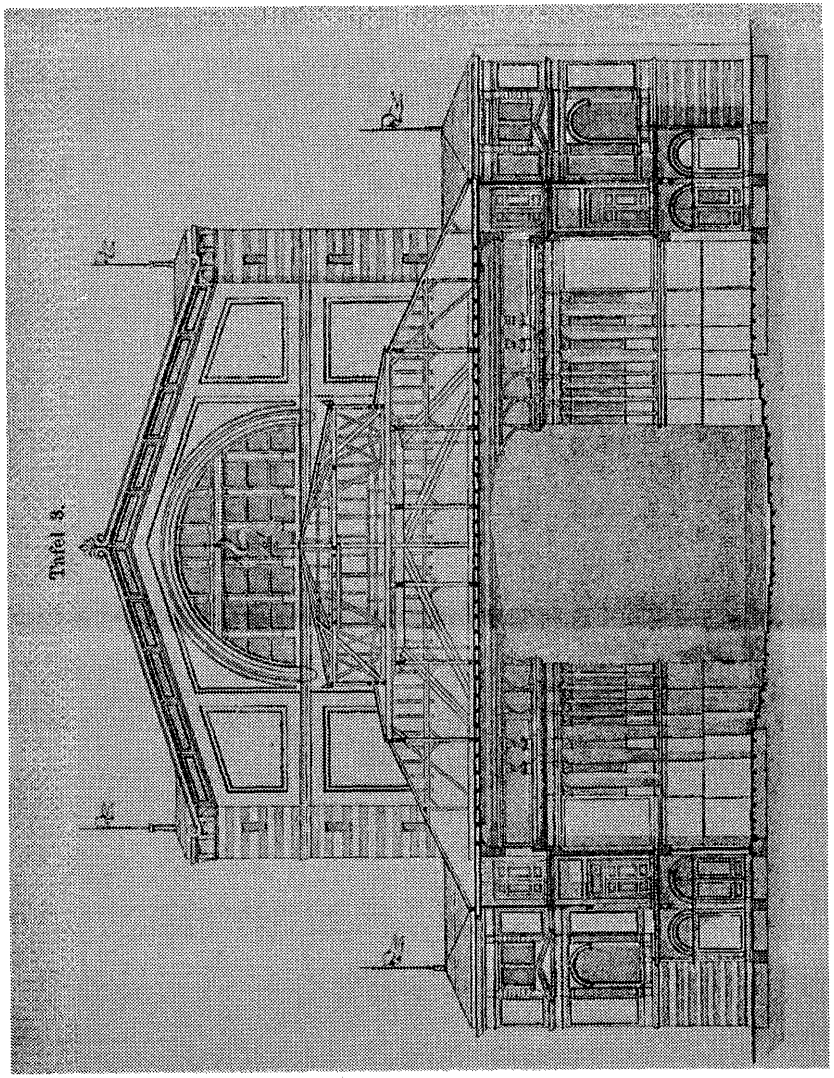
Hablé de mi intención de hacer invisible a la orquesta a un célebre arquitecto que tuvo el genio de pensar en seguida en el espacio vacío entre el proscenio y las primeras filas de los espectadores. Lo llamamos «abismo místico» porque separa lo que es real de lo que es ideal. Este maestro lo cerró por delante con un segundo proscenio más vasto. Éste, relacionado con la parte posterior del proscenio, más pequeño, creaba un efecto admirable: el espectador tenía la impresión de que la escena estaba más alejada que en realidad y esta ilusión le hacía ver los actores en el escenario más grandes, con una dimensión sobrehumana. Este resultado solo basta para dar una idea del efecto incomparable de la nueva relación creada entre el escenario y los espectadores. Desde que se sienta, el espectador se encuentra en un *theatron*, es decir, en un lugar que no está destinado más que a mirar ante él. Nada viene a molestar su visión, ve una especie de espacio que planea entre los dos proscenios mientras el escenario le parece lejano, tan inaccesible como una imagen soñada. Es entonces cuando la música sube desde el «espacio místico» como el vapor bajo el trípode de la Pitia, ella lo transporta y lo transforma viendo al que desde entonces aparece en el escenario como la imagen más verdadera de la vida misma.

La originalidad de Bayreuth es que, para responder a una necesidad ideal, tuvimos que abandonar una tras otra las

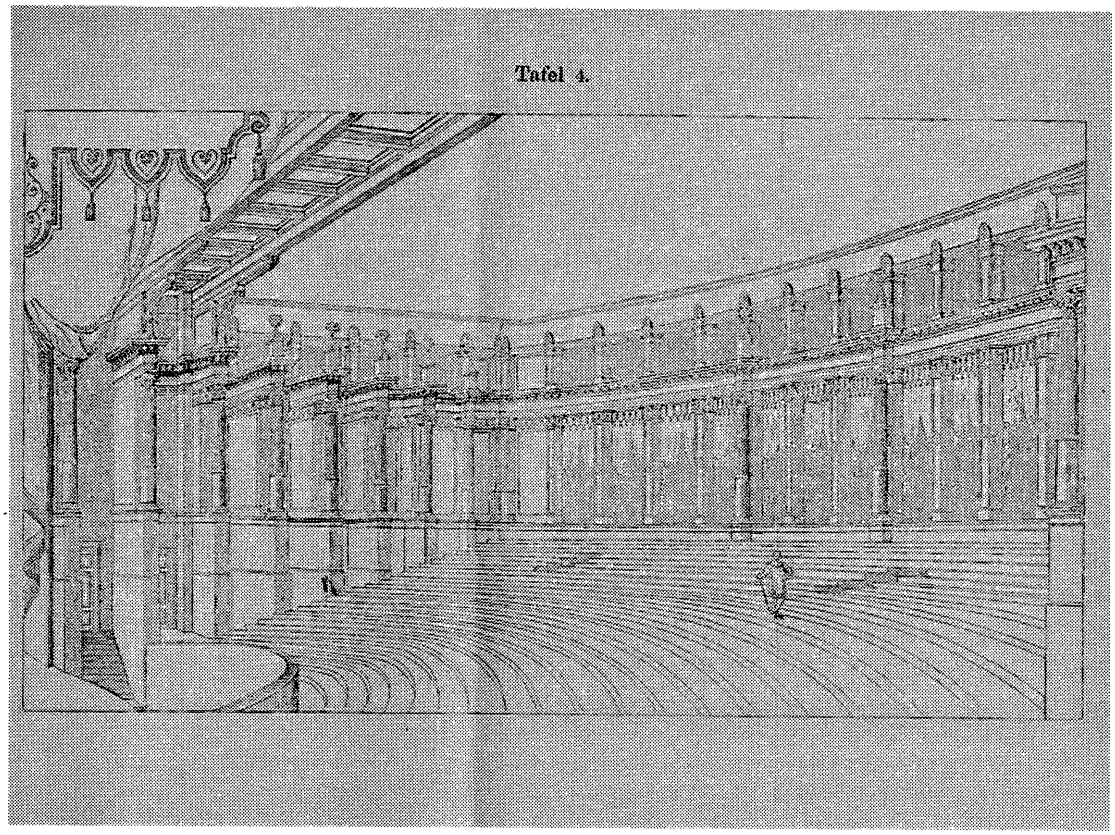
disposiciones habituales en la ordenación de un teatro. Eran inadecuadas o irrealizables. Pero hemos creado una nueva disposición en la que, sea en el interior o en el exterior, los ornamentos tradicionales no son adecuados. Nuestro teatro tiene pues el aspecto de un teatro provisional de una simplicidad de lo más inocente.



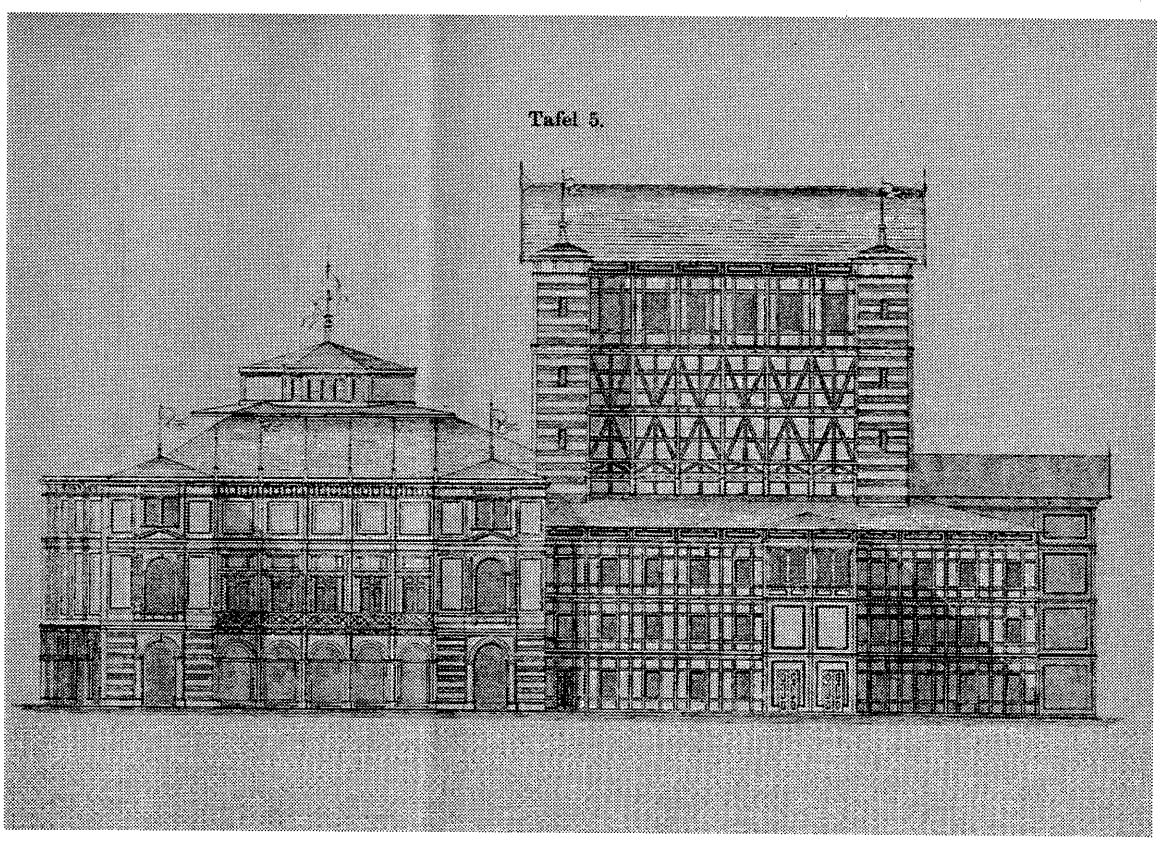

Tafel 2.

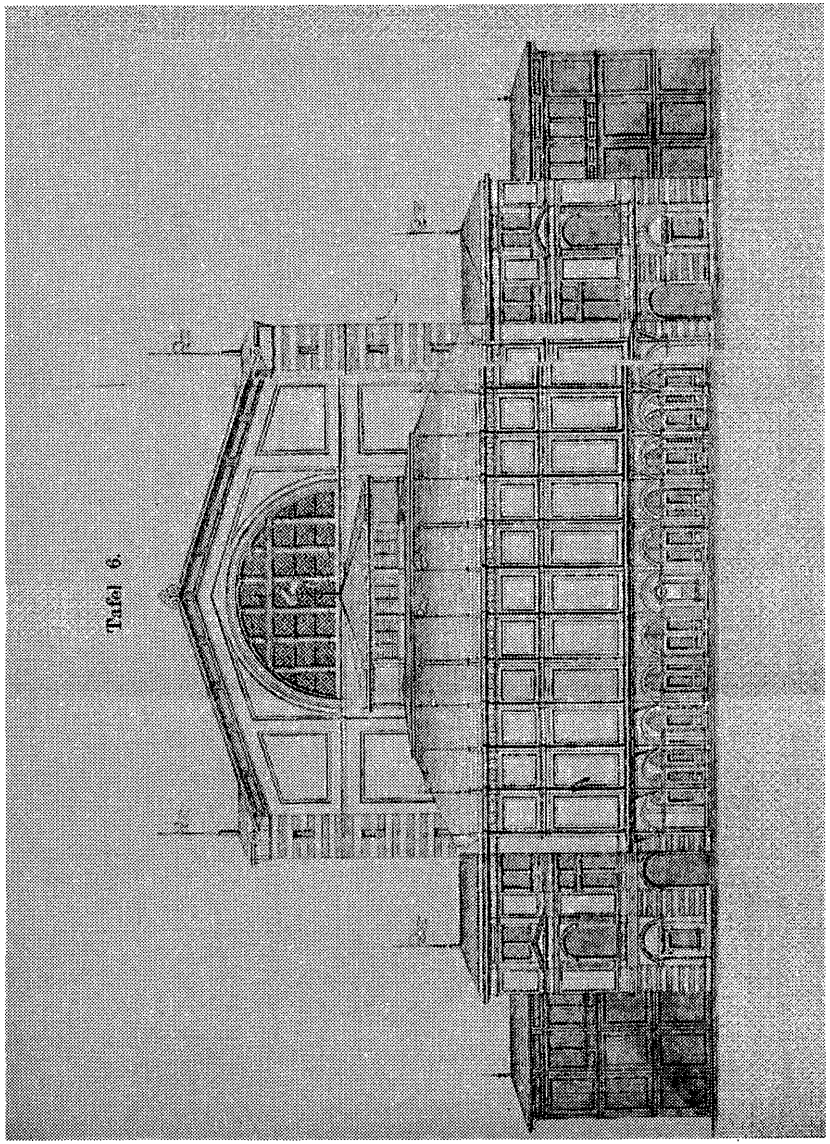

Tafel 3.

Tafel 4.



Tafel 5.





Bayreuth (GSD, IX, 336-343)

TEATRO

Lo incapaz que es nuestro teatro de realizar en un drama verdadero la unión de todas las ramas del arte en su forma más alta, más lograda, es lo que muestra su división en dos géneros: drama y ópera, que quita al drama la expresión idealizante de la música, mientras que a la ópera se le niega de entrada la esencia y el alto alcance del verdadero drama.

Arte y revolución (GSD, III, 26-27)

Nuestra mala conciencia sitúa a nuestro teatro tan abajo en la estima del público, que puede entrar en las atribuciones de la policía el prohibir al teatro toda intromisión en los asuntos religiosos, lo que es tan característico de nuestra religión y nuestro arte.

Arte y revolución (GSD, III, 32)

Los teatros modernos son los instrumentos, o de la crítica monumental [...] o de la moda absoluta. [...] Pero como, precisamente, el drama no llega a ser obra de arte más que manifestándose enteramente y de la manera más material, necesita, a fin de cuentas, para no renunciar del todo a su fin primordial, contentarse con una realización *imperfecta* de su intención.

Una comunicación a mis amigos (GSD, IV, 241-242)

El teatro es el germen, el corazón de toda educación de la nación tanto en el ámbito de la poesía como en el de la moral. Ningún otro arte puede dar tales resultados, ni ejercitar una acción tan fecunda sobre la educación del pueblo, es por lo que es importante reconocer y asegurar la acción todopoderosa del teatro en nuestras naciones.

Arte alemán y política alemana (GSD, VIII, 60)

Se ha dicho todo del estado de decadencia del teatro alemán enunciando esta verdad: en nuestro país, los hombres realmente cultivados ya no esperan nada de él y apenas prestan atención a su existencia.

Arte alemán y política alemana (GSD, VIII, 62)

El lugar donde se encuentra la élite cultivada de la nación, el pueblo y el mundo burgués es el teatro. El pueblo y el burgués buscan una distracción agradable, mientras que el actor, el mimo, actúa para procurar esta distracción. Incluso vive de ello, obtiene su remuneración. Es a esta relación entre espectadores y actores a la que las obras de arte más sublimes de los más grandes poetas de todos los tiempos deben su existencia. Sin embargo eso presenta un defecto: la irrupción de la noción de comercio impide que el teatro conserve su pureza. El público paga y tiene exigencias, a pesar de que no tiene ningún conocimiento y es incapaz de tener un juicio iluminado. El actor es pagado y concede al público, cuya falta de juicio y de conocimiento ha captado con un instinto seguro, no lo que le sería saludable, sino lo que le gusta, es decir, lo que halaga el paladar de este niño mimado. El teatro puede pues corromper las mejores disposiciones estéticas y podemos incluso añadir que ya se ha llegado a este resultado en nuestros días.

Arte alemán y política alemana (GSD, VIII, 116-117)

REDENCIÓN (*Erlösung*)

Los hombres viven, sufren, mienten y calumnian en las más repugnantes condiciones, en los subsuelos asquerosos de una utopía que encuentra sus orígenes en la realidad. Se esfuerzan y se superan en la hipocresía para mantener esta utopía mentirosa de la que vuelven cada día. En el terreno desnudo de la realidad, denigran su única posible redención, a la que llaman quimera.

Arte y revolución (GSD, III, 35)

La obra de arte real, es decir, la obra de arte *que se presenta de un modo inmediatamente sensible, en el momento de su manifestación más corpórea*, es también, por lo tanto y ante todo, la salvación del artista.

La obra de arte del futuro (33)

Aún en la cama, me dice: si te ocupas bien de mí, me vistes bien, me alimentas bien, entonces aún compondré *Los Vencedores*. «La dificultad de esta obra es el lugar de la intriga y la lengua. Hay una sublime simplicidad en el cristianismo pero en el budismo hay tanta cultura – y la cultura es muy anti-artística». Evocamos el hecho que *Parsifal* y *Los Vencedores* tratarán más o menos el mismo tema: le redención de la mujer.

Diario de Cosima, 6 de enero de 1881 (II, 659)

MODA

La moda es un estimulante artificial, que despierta exigencias que no son naturales allí donde no hay otras que sí lo sean: ahora bien, aquello que no surge de exigencias reales es arbitrario, tiránico, incondicionado. De ahí que la moda sea la más inaudita y demencial tiranía que haya surgido nunca de la insensata perturbación de la esencia humana: exige de la naturaleza absoluta obediencia; impone a las exigencias reales una autonegación completa, en aras de otras que son imaginarias; violenta el natural sentido de la belleza que posee el ser humano obligándole a venerar lo feo; mina su salud para inocularle el gusto por la enfermedad; quiebra su fortaleza y su fuerza con el objetivo de encontrar placer en su debilidad. Donde impere la moda más risible, se encontrará risible a la naturaleza; donde lo haga la artificiosidad más criminal, la exteriorización de la naturaleza parecerá el crimen supremo: donde la locura ocupe el lugar de la verdad, ésta será internada como si fuera una enferma mental.

La esencia de la moda es la uniformidad más absoluta, de la misma manera que su dios es egoísta, asexuado e incapaz de procrear; su actuación es, por tanto, una arbitraria alteración, un cambio innecesario, un nervioso esfuerzo sin orden, y se contrapone a su esencia, que es absolutamente uniforme. Su poder es el poder de la rutina. Pero la *rutina* (*Gewohnheit*) es la déspota incontestable de los débiles y cobardes. De los que, verdaderamente, carecen de exigencia. La rutina es el comunismo del egoísmo, el pertinaz vínculo de conservación del egoísmo comunitario e innecesario; su artificial acicate vital es, justamente, el de la moda.

Así pues, la moda no es una producción artística autónoma, sino sólo una derivación artificial a partir de su antítesis, la naturaleza, única fuente de la que, en el fondo, no tiene más remedio que alimentarse, tal como, por su parte, el lujo de las clases altas se nutre sólo de la apremiante necesidad de sustento de las exigencias vitales naturales de las clases bajas, de las clases trabajadoras. De ahí que la arbitrariedad de la moda no pueda crear tampoco sino a partir de la naturaleza real: a fin de cuentas, todas sus configuraciones, adornos y filigranas no tienen su imagen primigenia más que en la naturaleza; ella, tal como todo nuestro pensamiento abstracto en sus divagaciones más remotas, no puede, al fin y al cabo, concebir o imaginar algo distinto de lo que, por su esencia primordial, ya existe sensible y formalmente en la naturaleza y en el ser humano. No obstante, su manera de proceder es arrogante, y se separa, de una forma arbitraria, de la naturaleza: ordena y manda allí donde, en verdad, todo ha de obedecer y someterse. Con lo que, en sus configuraciones, no puede representar la naturaleza, sino sólo deformarla; lo único que le es posible es derivar, pero no puede *inventar* (*Erfinden*), porque, en realidad, inventar no es más que *descubrir* (*Auffinden*), es simplemente el descubrimiento, el conocimiento de la naturaleza.

La invención que la moda lleva a cabo es, por lo tanto, mecánica. Dicha invención se diferencia de lo artístico en que marcha de desviación en desviación, de un medio a otro, para

producir, finalmente, sólo otro medio, la *máquina*; por el contrario, el inventar artístico emprende justo el camino inverso, dejando tras de sí un medio tras otro, y prescindiendo de las distintas desviaciones para llegar, por fin, a la fuente de éstas y de aquéllos, a la *naturaleza*, que de forma comprensiva satisface sus exigencias.

La obra de arte del futuro (43-45)

Así, la exigencia de la *moda* está en directa contraposición con las exigencias del *arte*; pues éstas no pueden existir allí donde la moda es la violenta legisladora de la vida. Los esfuerzos de los artistas entusiastas y solitarios de nuestro tiempo no deberían tener en verdad, otra meta que la de suscitar tal exigencia necesaria, desde el punto de vista del arte y por su medio: sin embargo, todo ese esfuerzo ha de ser considerado vano y baldío.

La obra de arte del futuro (45)

Pero el lenguaje musical, tan pronto como se libera del objeto expresable y quiere hablar enteramente solo sin contenido, es decir, parlotear cantando y silbando según el arbitrio del aria de ópera, está sometido por su naturaleza tan total y absolutamente a la mera *moda*, que sólo puede subordinarse a esta moda o, en el mejor de los casos, gobernarla, es decir, prestarle la *última moda*. La jerga que encontró con esto el compositor para —por amor del propósito histórico— hablar *exóticamente*, vuelve a hacerse al instante, si [el compositor] tiene suerte, moda, la cual, una vez admitida, *de repente no parece ya en manera alguna exótica*, sino que es la ropa que llevamos, el lenguaje que todos hablamos.

Ópera y drama (81)

En realidad, permanecemos atados con todas nuestras concepciones artísticas a la representación de lo monumental, tanto que en función de este carácter monumental creemos poder conceder un valor a las obras de arte. Sin embargo, necesitamos reconocer que este interés por lo monumental es la reacción

noble y púdica del hombre ante las contorsiones de la moda (esta idea frívola que jamás podrá satisfacer las verdaderas necesidades de la humanidad). [...] No hay otra salida más que la de arrancar nuestra existencia al dominio de la moda y lo monumental. [...] Pero destruir al mismo tiempo este amor por lo monumental y esta influencia de la moda no es nada más que llamar a la vida a la obra de arte eternamente actual, constantemente vivificante y cálida; eso equivale a conquistar en la vida las condiciones para que una obra así exista.

Una comunicación a mis amigos (GSD, IV, 237-238)

Cuando las victoriosas armadas alemanas llegan al corazón de la civilización francesa, algunos entre nosotros sienten vergüenza de la idea de nuestra independencia respecto a esta civilización y hacen conocer públicamente su consigna: abandonar las modas parisinas.

No es casualidad o antojo lo que nos ha sometido al dominio de la moda francesa: la historia de nuestra civilización moderna muestra bien que el gusto parisino nos dicta la moda. Desde hace dos siglos, el gusto francés, es decir el espíritu de París y Versalles, es el único germen productivo de la cultura europea. Cuando el genio de ninguna nación ha logrado crear un nuevo tipo de arte, el espíritu francés por lo menos ha fijado la forma exterior de la sociedad, e impone, aún hoy, la moda vestimentaria.

Estas cosas pueden parecernos fútiles, sin embargo son la expresión de la originalidad del espíritu francés. Son el testimonio directo y reconocible de ello tanto como las obras de los italianos lo son del Renacimiento y las de los romanos, griegos, egipcios o asirios, la expresión de su civilización. Además, nada muestra mejor que los franceses son el pueblo soberano de nuestro mundo actual como el ridículo en el que caemos en cuanto nos imaginamos poder emanciparnos de su moda. Una «moda alemana» opuesta a la moda francesa sería algo totalmente absurdo. Cuando nos sublevamos contra esta dominación, tenemos que admitir que hemos sucumbido a un auténtico

sortilegio del que no nos libraremos más que con un movimiento de renacimiento infinitamente profundo. Nuestra naturaleza debería transformarse completamente hasta que la misma noción de moda ya no tuviese sentido para nosotros.

Beethoven (GSD, IX, 113-115)

Gracias a él [Beethoven] la música se ha liberado de la influencia de la moda y de los caprichos del gusto para elevarse al rango de una forma profundamente humana y eterna, tanto que puede afirmarse que la música de Beethoven será comprendida en cualquier época.

Beethoven (GSD, IX, 102)

MODERNO

La obra de arte del futuro no debe surgir ni de la sucia base de vuestra cultura actual, ni del horrible sedimento de vuestra moderna y refinada formación, ni de las condiciones que le proporcionan a vuestra moderna civilización el único fundamento imaginable para que exista.

La obra de arte del futuro (167)

El arte «moderno» impone hoy un nuevo concepto: su originalidad consiste en no ser original. Lo que aporta de «nuevo» es la mezcla de todos los estilos conocidos por el ignorante gran público y que cada uno puede usar según su gusto, como mejor le parezca.

Este «arte moderno» supone pues una democratización del gusto artístico. Quieren hacernos creer que es una gran esperanza para la educación del pueblo puesto que el arte no existe solamente para el placer de las clases sociales privilegiadas. Cualquier burgués tiene ahora la posibilidad de tener ante la vista, sobre su chimenea, ejemplos de lo que el arte tiene de más elevado, el propio mendigo puede verlos en el escaparate de las

tiendas de arte. De todos modos, nos dicen, hay que alegrarse de ello, puesto que es imposible inventar nada nuevo hoy —incluso para los más dotados— sea en literatura o en las artes plásticas.

Beethoven (GSD, IX, 119)

Pensamos que no es necesario comentar aquí la noción de «moderno» en un plano histórico ni respecto a su desarrollo en Italia donde ha sido utilizada para diferenciar a las bellas artes de las obras de la antigüedad: basta que hayamos aprendido a conocer el significado de la «moda» para la formación del espíritu popular francés. El francés puede llamarse con propiedad «moderno», puesto que hace la moda y domina gracias a ella la apariencia del mundo entero.

Moderno (GSD, X, 57)

7. Público y crítica

CRÍTICA

Si la *crítica* fuera lo que de ordinario ella se imagina ser, tendría que haber resuelto hace tiempo el enigma del error y justificado plenamente el disgusto del artista honrado. En lugar de esto, también ella ha sentido sólo el instinto de este disgusto; pero en cuanto a la resolución del enigma, ha andado allí sólo a tientas, asimismo tan desconcertada como el propio artista, el cual se movía en el interior del error en busca de salidas.

El gran mal de la crítica se halla con esto en su propia naturaleza.

Ópera y drama (33)

La crítica vive por consiguiente del progreso «paulatino», es decir, del incesante sustento del error; ella siente que, si el error fuera destruido de raíz, sobrevendría entonces la realidad verdadera, desnuda, la realidad ante la que uno puede sólo

alegrarse, pero sobre la que ya no se puede criticar, justamente como el amante, en la excitación del sentimiento amoroso, no viene jamás a reflexionar sobre la naturaleza y el objeto de su amor. Mientras ella exista y pueda existir, la crítica habrá de carecer eternamente de esta asunción total de la esencia del arte; nunca puede estar enteramente en su objeto, tiene que apartarse siempre de una mitad entera, y en verdad de la mitad que es su propia esencia. La crítica vive del «sin embargo» y del «pero». Si ella penetrara del todo en la causa de los fenómenos, tendría que poder expresar con determinación sólo esto, la causa reconocida, suponiendo que el crítico tenga en general la necesaria capacidad, es decir, amor al objeto: pero por lo común esto, la causa, es la condición que, dicho resueltamente, tendría que hacer francamente imposible toda ulterior crítica. Así, por amor de su existencia, [la crítica] se mantiene precavida, siempre sólo en la superficie del fenómeno, mide su efecto, se hace escrupulosa y —¡hola!— el cobarde y poco varonil «pero» está ahí; ¡de nuevo se ha conseguido la posibilidad de la indeterminación y la crítica infinitas!

Ópera y drama (34)

La crítica, que en el fondo escucha siempre sólo la voz del pueblo, para —siempre según su opinión preconcebida— juzgar bien enteramente según ella y el éxito exterior, bien para combatirla ciegamente.

Ópera y drama (99-100)

De esta conducta sin crítica de nuestra crítica contemporánea, es culpable, entre otros, el punto de vista con el que juzga todo según la escala de lo monumental: para ella, los artistas y las obras de todos los tiempos y de todos los pueblos son clasificados lado a lado y unos junto a otros, y las diferencias entre ellos no tienen valor para ella más que en función del punto de vista de la historia del arte.

Una comunicación a mis amigos (GSD, IV, 244)

El verdadero artista se dirige preferentemente a la ingenuidad absoluta del sentimiento puramente humano; si no la encuentra, como le mostrará su experiencia, en nuestro público teatral, debe apelar necesariamente a la inteligencia artística educada, a la mediación de la crítica. La aversión que sentí pronto por el público acabó por ponerme inevitablemente, a mí también, en esta situación en la que es indispensable hacer crítica; y fue entonces cuando [...] me di cuenta de la naturaleza de nuestra crítica moderna y entré casi exclusivamente en lucha con ella.

Sobre la crítica musical (GSD, V, 54)

Para atacar la crítica, es decir, la mala crítica sin crítica, la crítica que no está guiada ni por el sentimiento ni por la verdadera inteligencia, y que funda su subsistencia en la despreocupación de la multitud, vive de esta despreocupación y la anima para vivir de ella.

Sobre la crítica musical (GSD, V, 54-55)

La aparición de un nuevo diario musical no podía despertar en mí más que impresiones desagradables y ridículas; la posibilidad creada por éstos de hablar sobre música y de comentarla, después de volver a empezar a hablar y a comentar, pero sobre todo su carácter industrial del todo repugnante, que los lleva a abandonar completamente la música para no ocuparse más que de notas de música y de ejecutantes (lo que, tanto para mí como para ellos es en suma lo mismo), e incluso de instrumentos mecánicos que moldean y desenrollan la música, me hizo ver que nuestra vida musical había caído en un bizantinismo absoluto que no podía dejarle a mis ojos más que la virtud prolífica de los eunucos.

Sobre la crítica musical (GSD, V, 59)

¿Qué es *bueno* y qué es *malo*? ¿Y quién lo decide? — ¿La *crítica*? Podríamos llamar así al ejercicio de una verdadera aptitud para juzgar, puesto que la mejor crítica no puede más que limitarse a

confrontar, una tras otra, las cualidades de una obra con el efecto que ha provocado sobre aquellos a quienes se ha ofrecido. Así, la mejor crítica, como la de Aristóteles, podría aspirar a actuar como una introducción, sin embargo infecunda naturalmente, para una producción futura, a partir del instante en el que no se manifestase como un juego de la inteligencia para descubrir y explicar la razón de un juicio ya pronunciado por otra instancia.

Si, después de haberle atribuido esta importancia, hacemos aquí abstracción de la crítica, igual que ha habido que hacer abstracción del público de lectores al que está destinada, sólo nos queda considerar como objetivo principal del presente artículo a esta asamblea de seres vivos a los que la obra de arte se ha presentado sin intermediario.

Público y popularidad (GSD, X, 70)

CRÍTICO

El crítico no siente en sí la necesidad imperiosa que empuja al artista a la obstinación entusiasta, en la que éste finalmente exclama: «¡Así es, y no de otra manera!» El crítico, si quiere imitar en esto al artista, puede caer sólo en el antipático vicio de la arrogancia, es decir, de la emisión de cualquier opinión, dada con total confianza, sobre una cosa donde él no siente con instinto artístico, sino sobre la que manifiesta, con arbitrariedad meramente estética, opiniones cuyo valor proviene para él del punto de vista de la ciencia abstracta. Si el crítico reconoce su exacta posición en relación al mundo del fenómeno artístico, se siente obligado a ese temor y a esa cautela con los que no hace más que asociar fenómenos, y confía de nuevo lo asociado a una nueva exploración, pero sin atreverse jamás a pronunciar con entusiasta resolución la palabra decisiva.

Ópera y drama (34)

El crítico absoluto que se contenta con considerar al artista desde su punto de vista, no ve *nada en absoluto*, puesto que incluso lo único que podría percibir desde ahí, quiero decir su propia imagen en el espejo de su vanidad, no es, pensándolo bien, ni más ni menos que cero. Y primero, no percibe, donde realmente se encuentra, la imperfección del fenómeno artístico. Como mucho si se da cuenta, consta qué imperfecta fue la impresión que sintió; y ya lo tenemos ahora intentando encontrar las razones que justifiquen esta impresión imperfecta en las modalidades de esta intención artística que él mismo no es capaz de comprender.

Se ha acostumbrado tanto a este proceder, que ni llega a intentar del todo dejarse determinar por la manifestación sensible de la obra de arte. Se cree autorizado por su habilidad profesional a contentarse con leer el folleto impreso o el manuscrito en el que el poeta o el músico —tanto como su capacidad se lo permita a este último—, manifestó su intención como tal. Entonces atribuye inconscientemente a esta intención el descontento que ha sentido por adelantado en la misma medida en la que quiere haber encontrado las razones en la propia intención.

Si esta actitud es la más impropia de todas para la comprensión de la obra de arte, sobre todo en una época como la nuestra, es sin embargo la única que asegura a la crítica su sempiterna existencia en el papeleo.

Una comunicación a mis amigos (GSD, IV, 233-234)

PÚBLICO

«Qué gran loco eres al no permanecer siempre en ti para vivir estas delicias únicas en vez de agobiarte, ante esa horrorosa masa que se llama público para ganarte, por medio de una conformidad del todo insignificante, el absurdo permiso para ejercer tu talento de compositor». ¿Qué puede darte este público con su más brillante acogida, que también tiene sólo la centésima parte del valor de aquella confortación sagrada procedente tan sólo de ti?

¿Por qué los mortales bendecidos con el fuego del estro divino abandonan su santuario y corren sin aliento por las calles embarradas de la capital y buscan con vehemencia hombres aburridos, obtusos, para sacrificarles con ímpetu una dicha indecible? ¡Y qué esfuerzos, excitaciones y desengaños vivieron para poder llevar a cabo este sacrificio! ¡Qué ardides y mañas tienen que llevar a efecto una gran parte de su vida para llevar a la multitud a oír lo que ella no puede entender! ¿Sucedió esto por necesidad, tendría que detenerse un bonito día la historia de la música? ¿Debían en cambio arrancar las más bellas hojas de la historia de su propio corazón y romper así los eslabones de la cadena que ata mágicamente las unas a las otras a las almas afines a través de los siglos, mientras que aquí únicamente puede hablarse de escuelas y maneras?

Con esto ha de haber una circunstancia especial, incomprensible; quien se siente sujeto a su poder, ha de tenerla por perniciosa. Ciertamente, lo más inmediato sería aceptar que el afán del genio fuera justamente comunicarse sólo dondequiera sin consideración: ¡fuerte suena en ti, fuerte debe sonar también ante otros! Sí, se dice, el *deber* del genio es vivir para agradar a la humanidad; ¡quién se lo ha endosado a él, sábelo Dios! Sólo se halla que este deber no le viene a él jamás a la conciencia, y muchísimo menos cuando el genio está justamente dedicado a su función de creador. Pero no debía tratarse entonces de ello; sino que, cuando ha creado, entonces debe sentir la obligación de pagar con sus servicios el enorme privilegio que tiene ante todos los mortales, de manera que da su quehacer a éstos lo mejor que puede. Pero en relación con el deber, el genio es la naturaleza más carente de escrúpulos: no lleva nada a cabo por razón de él, y yo creo que su trato con el mundo no se rige ciertamente por él en absoluto, sino que siempre permanece conforme a su naturaleza; en lo más bobo en que incurre sigue siendo genial y creo que en su impulso de llegar al público subyace antes un móvil de dudoso significado moral, que sólo para él no alcanza de nuevo conciencia clara, pero que es lo bastante serio como para exponer

incluso al mayor artista a un trato desdeñoso. En todo caso, este apremio por llegar al público es difícil de comprender, cada experiencia le hace sentir que se sitúa en una esfera mala, y que a él puede entonces irle bien en alguna medida sólo cuando se proporciona a sí mismo una mala apariencia. El genio, ¿no huirían todos ante él, si se mostrara en su divina desnudez, como es?

El artista y el público en *Un músico alemán en París* (110-111)

Cuando el príncipe, después de una cena laboriosa, el banquero, después de irritantes especulaciones, el obrero, después de una cansada jornada de trabajo, van al teatro, quieren descansar, distraerse, divertirse y no tensar su espíritu y cansarse de nuevo.

Arte y revolución (GSD, III, 27)

El lego no iniciado se encuentra entonces perplejo ante la artificial obra del arte musical, y no es capaz, en el mejor de los casos, de captar en ella más que lo universalmente excitante para el corazón que, desde ese prodigioso edificio, le sale al paso, si bien sólo en la melodía incondicionalmente grata al oído: todo lo demás le deja frío o le desasosiega de manera confusa, porque sencillamente no lo comprende o no lo puede comprender. Nuestro moderno público que asiste a conciertos y que se comporta ante la artística sinfonía de un modo caluroso y satisfecho es un público que miente y aparenta, y en cualquier momento podemos obtener la prueba de su mentira y de su hipocresía, basta con que se interprete a continuación de una sinfonía de ese tipo —lo que además sucede en las más famosas salas de concierto— cualquier fragmento melódico de una ópera de algún autor moderno, pues entonces oiremos de inmediato el latir del genuino pulso musical del auditorio, indisimuladamente alegre.

La conexión, condicionada por esa sinfonía, entre nuestra música artística y la opinión pública, ha de negarse por completo: allí donde tal conexión quiere darse a ver resulta afectada y falsa,

o, en el caso de un cierto público popular que es capaz de conmoverse a veces sin afectación con el ímpetu enérgico de una sinfonía de Beethoven, tal conexión resulta al menos poco clara, y la impresión de estas obras musicales no deja de ser, ciertamente, sino incompleta y defectuosa. Así pues, allí donde no se da esta conexión, la que produzca el gremio de artistas no podrá ser más que una conexión externa; el crecer y el configurarse, brotando desde lo interno, del arte, no puede ser un requisito aportado por la comunidad gremial, que es sólo artificialmente sistemática – pues el impulso natural hacia la configuración y el desarrollo sólo es capaz de entrar en acción, siguiendo leyes internas y espontáneas, en el individuo, en la individualidad de un ser particular. Dicho impulso artístico y creador no puede alimentarse sino de la peculiaridad y de la plenitud de una naturaleza artística individual, ya que incluso es incapaz de procurarse alimento en ninguna parte de la naturaleza exterior; pues sólo dicha individualidad, gracias a su particularidad, a su intuición personal y a su deseo, a su anhelo y a su voluntad peculiares, es capaz de proporcionarle a esa masa artística el material necesario para que adquiera forma, un material que ella no encuentra en la naturaleza exterior: la música no se convierte en un arte puramente humano más que en la individualidad de esa persona particular y única; ella consume dicha individualidad con el propósito de adquirir, mediante la diseminación de su mismo elemento, individualidad y forma condensada.

La obra de arte del futuro (89-90)

Desde entonces, perdí de vista cada vez más al «público» propiamente dicho: la idea de algunas personas determinadas sustituyó para mí a la multitud, cuya opinión no puede concebirse jamás claramente, y que hasta entonces —a pesar de que esto fuese del todo sin idea— me había flotado confusamente ante los ojos como si fuese el tema sobre el que me comunicaba como poeta. [...] Entonces ya no me dirigí más instintivamente a la *multitud* que me era desconocida, sino a personalidades

individuales, que me eran perfectamente presentes, según su disposición de espíritu y su opinión.

Una comunicación a mis amigos (GSD, IV, 282-283)

Me alejo, al contrario, del público moderno, al que debía considerar, como multitud sin inteligencia ni corazón, perdido para mí.

Sobre la crítica musical (GSD, V, 54)

Me volví a poner a leer revistas consagradas a la música e incluso a las demás artes en general, puesto que sentía que era en otra parte, en el público, donde las había buscado hasta entonces, y debía buscar a los hombres a quienes dirigirme para satisfacer mi nueva necesidad de comunicarme.

Sobre la crítica musical (GSD, V, 55)

Un compositor judío contemporáneo, universalmente conocido, se dirigió en sus obras a una parte de nuestro público cuyo gusto ya no se podía corromper, sino solamente explotar. El público de nuestros teatros modernos de ópera ha perdido poco a poco y desde hace mucho tiempo, el hábito de ser exigente en cuanto a la obra dramática o a cualquier otra obra de buen gusto en general. Las salas de esos lugares de esparcimiento están generalmente llenas con esa fracción de nuestra sociedad burguesa para quienes la única razón de sus acciones es el hastío. Pero la enfermedad del hastío no se cura con el goce del arte: el hastío no se combate, solamente se lo ilusiona en sí mismo variando sus formas. Ese célebre compositor de óperas tuvo como única meta para su misión de artista la preocupación por producir esa ilusión.

El judaísmo en la música en *Recuerdos de mi vida y otros escritos* (201-202)

El público, reclamando la representación, no de dramas de tipo elevado, sino más bien de grandes óperas, expresa pues su desprecio más profundo por el arte teatral en general, desprecio

que para él está plenamente justificado, puesto que no ha aprendido en absoluto a conocer un teatro que estuviese en relación viva y artística con sus aspiraciones y sus ideas. Lo que es terriblemente humillante para el arte es que, practicado como un sustento, debe someterse a los deseos del público por adelantado, a estos deseos que, desconociendo su alta dignidad, no pueden ser dirigidos más que hacia su lado más frívolo. Hay pues que responder a las exigencias del público, que dicta la ley, puesto que paga por representaciones teatrales cuya sustancia dramática es sacrificada por ignorancia o falta de interés, donde no se muestra más que la corteza más superficial, vacía de la savia y de la carne del arte; y este brillo propiamente dicho de la representación, que sólo es susceptible de conquistar la simpatía exterior del público, es lo que se llama «gran ópera».

Un teatro en Zúrich (GSD, V, 30-31)

El público de nuestros teatros no tiene necesidad alguna de la obra de arte; ante la escena, él quiere *distraerse*, pero no *concentrarse*; y al buscador de distracción le son necesarios los *detalles* artificiales, mas no la *unidad* artística.

Ópera y drama (341)

Pero, el soberano del gusto artístico público ha llegado a ser ahora aquél que paga hoy a los artistas como otrora los había recompensado la nobleza; aquél que se encarga la obra de arte a trueque de su dinero y que únicamente quiere tener como lo nuevo la variación de su tema favorito, pero no en absoluto un tema nuevo en sí, —y este soberano y solicitante es— el *filisteo*. Así como este filisteo es el parto más desalmado y cobarde de nuestra civilización, así él es el más caprichoso, más cruel y más sucio patrono del arte. Ciertamente todo le parece bien, sólo que él prohíbe todo lo que pudiera recordarle que él debería ser *hombre*, tanto desde el lado de la belleza como desde el del valor: él *quiere* ser cobarde y ordinario, y a esta voluntad tiene que someterse el

arte, por lo demás, ya está dicho, todo le parece bien. ¡Apartemos de él rápidamente la vista!

Ópera y drama (342)

Ahora bien, todo, excepto precisamente lo bueno, tiene su público.

Público y popularidad (GSD, X, 61)

El público tiene derecho a ser como es.

El público considerado en el tiempo y en el espacio en *Escritos y confesiones* (192)

En estas relaciones podemos distinguir, de inmediato, dos completamente distintas: o bien concuerdan público y artista, o no concuerdan en absoluto. En el segundo caso, la escuela histórico-científica dará siempre la culpa al artista y le definirá como un ser absolutamente inadaptado, porque considera poder demostrar que todo individuo sobresaliente es siempre y sólo producto de su circunstancia cronológica y espacial, en una palabra, de su tiempo y, así, del período histórico dentro del proceso evolutivo del espíritu humano en que ha sido colocado.

El público considerado en el tiempo y en el espacio en *Escritos y confesiones* (181)

Lee en Schiller y Goethe algo sobre el público alemán, que tendría el menor sentimiento estético, «tal vez hay algo de verdad en eso», dice R.

Diario de Cosima, 23 de junio de 1880 (II, 552)

APLAUSO

La sarta de «aplausos» y de «mutis», que debían provocar indefectiblemente este efecto, se ha convertido en alma de todas las tendencias del arte moderno: los «brillantes mutis» en los

papeles de nuestro espectáculo clásico se multiplicaron y su valor era medido de acuerdo con su número, como si fuera una ópera italiana; y en verdad no podemos censurar a nuestros sacerdotes de Talía y Melpómene, tan ávidos como están de aplausos, que miren con envidia y nostalgia a la ópera en la que estos «mutis» se encuentran en muchísima mayor abundancia y los aludes de aplausos están asegurados con una seguridad considerablemente mayor que en los espectáculos más ricos en efectos; y toda vez que nuestros autores teatrales viven, a su vez, del efecto en los papeles de los actores, es muy comprensible que el compositor de ópera, que lo consigue todo esto, mediante una indicación al final de cada frase de un cantante, con suma facilidad, les resulte un rival particularmente odioso.

Sobre la determinación de la ópera en *Escritos y confesiones* (154)

Si todo lo escrito para el teatro y representado actualmente en éste viene determinado por la única tendencia del «efecto», de forma que lo que esta tendencia no reconoce, cae inmediatamente en la ignorancia, no nos debe sorprender tampoco ver que sólo se ha mantenido en las representaciones de las piezas de Goethe y Schiller, pues, en cierto sentido, se esconde aquí la imagen ideal de esta tendencia, emanada de una falsa interpretación. La necesidad del «pathos poético» proporcionó a nuestros autores una dicción poético-retórica que actúa con toda intención sobre la sensibilidad, dicción que, toda vez que la intención de nuestros actores sin dotes poéticas no podía ser ni entendida ni representada, condujo a aquella recitación sin sentido pero de indudable efecto melodramático, cuya auténtica tendencia práctica era aquel «efecto», esto es, el embotamiento de la percepción sensorial del espectador, tal como ha quedado en los documentos gráficos en forma de intensos «aplausos».

Sobre la determinación de la ópera en *Escritos y confesiones* (153-154)

¡Qué decepción cuando una conmovedora, bella y noble frase musical acaba en una cadencia trillada con sus dos gorgoritos habituales y la inevitable nota sostenida, forzada, con la que el cantante, totalmente de improviso, abandona su papel y la persona a la que cada frase iba dirigida, para desde las candilejas dar directamente a la claca la señal de aplauso!

La música del futuro (GSD, VII, 134)

II. PENSAMIENTOS SOBRE LA VIDA Y LA SOCIEDAD

8. DEL HOMBRE Y LO HUMANO

AMISTAD

Eres un hombre excelente, y desgraciadamente cada día veo mejor que no tengo ningún amigo que se te parezca.

Carta a Franz Liszt, Zúrich, 5 de diciembre de 1849
Franz Liszt – Richard Wagner Briefwechsel (97)

¡Dios sabe que cuanto más aguardo mi futuro, más me doy cuenta de lo que poseo en ti! Tal como soy yo y tal como eres tú, entiendo cada vez mejor el raro grado de amistad y bondad que debes tener para mí, puesto que a pesar de tantas caras de mi ser – que ciertamente no podrían gustarte, eres de todos mis amigos el que me dedica una simpatía más activa. En esto eres como el perfecto poeta que, con perfecta imparcialidad, toma cada aspecto de la vida en su ser, como es.

Carta a Franz Liszt, Zúrich, 5 de diciembre de 1849
Franz Liszt – Richard Wagner Briefwechsel (94)

Sabes, querido Liszt, que tengo pocos amigos: tú mismo sabes por otra parte mejor que nadie, que cada uno de estos *pocos* amigos es un amigo auténtico y enérgico.

Carta a Franz Liszt, París, 6 de febrero de 1850
Franz Liszt – Richard Wagner Briefwechsel (102)

Mi querido Liszt:

Tengo que decirlo: ¡eres un amigo!

Permíteme que no te diga nada más, puesto que, lo que yo reconocía en la amistad entre hombres como la relación humana más noble y magnífica, tú materializas esta idea en su plena realidad, haciéndome no sólo imaginar, sentir y captar lo que es un amigo.

No te doy las gracias, puesto que sólo tú puedes agradecértelo, y alegrarte por ser como eres. Es sublime tener un amigo, pero es aún más sublime ser un amigo.

Carta a Franz Liszt, Zúrich, hacia el 20 de julio de 1850
Franz Liszt – Richard Wagner Briefwechsel (11)

Recibe mis más profundas gracias por tu amistad, que ahora es la más rica fuente de mi alegría.

Carta a Franz Liszt, Zúrich, 24 de diciembre de 1850
Franz Liszt – Richard Wagner Briefwechsel (15)

AMOR

Así como el amor del hombre por la mujer, en su manifestación más natural, es en el fondo un amor egoístamente ávido de placer, en el que el hombre, puesto que halla satisfacción en un determinado goce sensual, es incapaz de volcarse con todo su ser – así el amor entre hombres se presenta como una inclinación que es, con creces, mucho más elevada, precisamente porque *no* ansía un determinado placer sensual, sino porque, gracias a dicho amor, el hombre es capaz de sumergirse con *todo su ser* en el ser del objeto amado y de volcarse en él; y sólo en el grado exacto en que la mujer de consumada femineidad, en su amor hacia el hombre y al sumergirse en el ser de éste, también ha desarrollado el elemento masculino de dicha femineidad y ha destruido perfectamente en ella el elemento meramente femenino, o sea, en el grado en que ella es para el hombre no sólo *amada* sino también *amigo*, el hombre es capaz de encontrar plena satisfacción en el amor a la mujer. Ese elemento superior del amor entre hombres radicaba justamente en que excluía el momento del goce sensualmente egoísta. Sin embargo, ese amor no consistía *sólo* en algo así como en un vínculo de amistad puramente espiritual, sino que la amistad espiritual fue la culminación, el placer consumado de la amistad sensual: la cual

surgió inmediatamente de la alegría por la belleza y, en concreto. Por la belleza sensual totalmente corporal del hombre amado. Ahora bien, esa alegría no fue un anhelar egoísta sino un completo salir-fuera-de-sí para simpatizar él mismo, incondicionalmente, con la alegría del amado, tal como se expresaba de manera espontánea en el comportamiento vitalista suscitado por la belleza del afortunado. Este amor, que tenía su fundamento en el placer senso-espiritual más noble —no era nuestra sobria y espiritual amistad, que vive de mediaciones literarias y epistolares— fue, entre los espartanos, el único educador de la juventud, el maestro que nunca envejecía del adolescente y del adulto.

La obra de arte del futuro (126-127)

Querida mujer:

¡Sé que sufres por eso! Pero el hecho de que no puedas ni imaginar mi sufrimiento me dice que el amor de los hombres es más profundo que el de las mujeres!

Das Braune Buch (72)

HOMBRE

El hombre puede ser comprendido sólo en relación con el hombre en general, con su medio: separado de éste, el *hombre moderno* tendría que aparecer justamente como *la cosa más incomprensible de todas*. La incesante discordancia interior de este hombre, que se había creado un caos de representaciones martirizantes entre el querer y el poder que le había arrastrado a la lucha contra sí mismo, a la autocorrosión y al desvanecimiento incorpóreo en la muerte cristiana, — no era explicable, como el cristianismo lo había intentado, tanto por la naturaleza del propio hombre individual como por la confusión de esta naturaleza, a la que él había traído una concepción irracional de la esencia de la sociedad. Aquellas penosas ideas, que enturbiaban esta concepción, tuvieron que ser reducidas a la realidad basada en ellas, y el

investigador hubo de reconocer como esta realidad al verdadero estado de la sociedad humana. Mas también este estado, en el que mil legitimaciones se nutrían de millones de ilegalidades, y [en el que] el hombre estaba separado del hombre por infranqueables barreras imaginarias y realizadas según la imaginación, no podía comprenderse fuera de él mismo; tenía que ser explicado por las tradiciones históricas devenidas en derechos, por el contenido real y finalmente por el espíritu de los acontecimientos históricos, por los sentimientos que ellos provocaban.

Ópera y drama (168-169)

La Historia nos muestra que, desde el primer amanecer, el hombre se ha transformado en bestia feroz que conquista territorios, somete a las tribus vegetarianas, construye imperios esclavizando a otros conquistadores, crea por fin Estados y funda civilizaciones para disfrutar sin molestias de su presa.

Religión y arte (GSD, X, 225)

EDUCACIÓN Y CULTURA

Profesores universitarios = monos encaramados al árbol del conocimiento.

Das Braune Buch (230)

Ahora bien, quien es conducido a hacer la confesión de su incomprensión de una obra de arte, sólo debería quedarle por hacer una sola cosa: buscar por qué razones no ha entendido. Sin duda logrará, al final de esta búsqueda, descubrir la característica de la obra de arte examinada; pero antes necesitará darse cuenta exactamente de una cosa más inmediata, que es la modalidad del fenómeno sensible por mediación del que la obra de arte se ha dirigido a su sensibilidad. En el caso en el que este fenómeno sensible no haya logrado despertar o satisfacer su sensibilidad, debería intentar primero discernir las causas de la imperfección

patente de la obra de arte, incluso en una posible desarmonía entre la intención del artista y la naturaleza de los medios con cuya ayuda éste se ha propuesto comunicar esta intención a la sensibilidad. Y su búsqueda no podrá llevarle más que a dos puntos: ¿Los medios empleados para manifestarla a los sentidos eran adecuados a la intención artística? ¿Esta intención era en verdad realmente artística?

Una comunicación a mis amigos (GSD, IV, 232)

Según la naturaleza de toda intención *artística*, la razón pura es incapaz de procurar su comprensión. No es accesible más que a la sensibilidad, a la sensibilidad más o menos *artísticamente* educada.

Una comunicación a mis amigos (GSD, IV, 233)

Tan enorme es la distancia, diariamente percibida y amargamente deplorada, entre la pretendida formación y la falta de formación, tan inconcebible un eslabón que sirva de mediador entre ambas, tan imposible una reconciliación, que el arte moderno, fundado sobre esa formación antinatural, tendría que confesarse con cierta franqueza, para su más honda vergüenza, que debe su existencia a un elemento de la vida *cuya* existencia, por su parte, sólo puede mantenerse sobre la más profunda falta de formación de la verdadera masa humana. Lo único que, desde la posición que se le ha otorgado, debería hacer el arte moderno, y que, con el corazón en la mano, lucha por ser capaz de hacer, a saber, *extender la formación cultural*, es incapaz de llevarlo a cabo, y ello es así sencillamente por el siguiente motivo: porque el arte, para poder influir de algún modo en la vida, ha de ser él mismo el culmen de una formación natural, esto es, de una formación que haya surgido desde abajo; mas desde arriba nunca estará en condiciones de proporcionar formación cultural. Por eso nuestro arte culto se parece en el mejor de los casos a quien desea comunicarse con un pueblo en una lengua extranjera que ese pueblo desconoce: todo lo que produce, incluso lo más formidable, no puede llevar sino a las confusiones y a los malentendidos más ridículos.

La obra de arte del futuro (142)

El público alemán, como el conjunto de los franceses, ya no lee libros y extrae su formación casi exclusivamente de los diarios. Constata a disgusto que, incluso en este ámbito, las cosas no van «a la alemana» (en el mal sentido del término) puesto que lo que lee está escrito en una jerga hablada que cada vez se parece menos al alemán. Este público también nota, especialmente en la publicidad, la misma tendencia a alejarse de su historia —en la que la lengua alemana es tan determinante— para establecerse en un nivel europeo. Es «la noticia del día» más vulgar la que capta entonces el interés general y permite al periodista desplegar a gusto su ignorancia y su falta de cultura dejando así al descubierto una idea tan demagógica: la inutilidad de una cultura profunda.

Arte alemán y política alemana (GSD, VIII, 45)

Es verdad que desde la acción —que tan a menudo hemos denunciado— de los gobiernos de este país contra el espíritu alemán, la política del Estado tuvo muchas consecuencias sobre la enseñanza. Se manifestó un disgusto cada vez más marcado por la formación artística, inútil, los estudios clásicos se reservaron progresivamente a los filólogos de profesión y han sometido la filosofía al interés del Estado. Además, tampoco era difícil: ¡quien no quisiera someterse a los fines que el Estado se había propuesto veía simplemente cómo le negaban una cátedra en la Universidad! Se le lanzaba a la oposición política donde se encontraba con su filosofía por un lado y la policía por el otro. [...] Las escuelas politécnicas, estas universidades de la mecánica industrial, surgieron un poco por todas partes. Preparar los hijos del pueblo para ser admitidos en ellas se convirtió en el objetivo de la escuela pública, mientras que las universidades que ya no debían preparar al estudiante para entrar al servicio del Estado se convirtieron cada vez más en un lujo para los ricos, para aquellos que «no necesitaban» aprender más puesto que no tenían ganas de ello. La cultura clásica propiamente dicha, es decir, la base de toda educación, que se adquiere con el estudio del griego y del latín y de su literatura, ha caído en descrédito incluso entre quienes,

como artistas, son sensibles a la cuestión de la educación. Estudiar a los clásicos, piensan, es inútil, fácilmente reemplazable por otra cosa; es perder el tiempo, más vale olvidarlos.

Arte alemán y política alemana (GSD, VIII, 98)

El director nuevo se instaló inmediatamente a la cabeza de nuestra corporación musical, sobre poco más o menos, como el banquero sobre nuestra sociedad productora. Nos trajo en seguida lo que faltaba al músico de abajo, o que le era extremadamente difícil y raro de adquirir de un modo suficiente: lo mismo que el banquero el capital, él traía el *barniz de la educación.* Y digo el *barniz de la educación;* no digo la *verdadera cultura;* pues en modo alguno podemos chancearnos de quien posee esta última: quien la posee está por encima de todo. Pero quien no posee más que buena educación, aún deja mucho que desear. No he conocido ni un solo caso en el que, aun con el cultivo más feliz de este barniz, haya podido conseguirse el fin de la verdadera cultura, es decir, la verdadera libertad de espíritu, la libertad en general.

El arte de dirigir la orquesta (62-63)

«Para los franceses la formación [*Bildung*] no es una liberación, sino una traba», observa R.

Diario de Cosima, 30 de enero de 1870 (I, 193)

R. se enfada por la mala letra de la gente hoy en día, que escribe para sí y no para los demás, «y hablan de formación» [...]. «La única salvación para las cartas desagradables que hay que escribir es escribirlas muy lentamente y muy bien, para que la técnica de la cuestión nos ate y nos ayude con el contenido».

Diario de Cosima, 11 de abril de 1872 (I, 510)

R. reconoce que la situación actual del mundo es desesperante. Los profesores sólo forman profesores especializados sin difundir

ninguna formación humanista, el jurista, por ejemplo, no piensa en estudiar filología y filosofía, sino sólo especialidades.

Diario de Cosima, 9 de junio de 1872 (I, 533)

La naturaleza humana ha anunciado a sus dos hermanas, cultura y civilización: «¡Mientras esté con vosotras, viviréis y prosperaréis, pero si me rechazáis, entonces desgracia a vosotras! ¡Moriréis y os secaréis!»

Arte y revolución (GSD, III, 31)

La fuerza puede aportar la civilización; la cultura sólo puede desarrollarse en un suelo en paz, como indica su nombre que hace alusión a los trabajos de la tierra.

Religión y arte (GSD, X, 234)

¡Muy bien! La obra de arte del futuro no debe surgir ni de la sucia base de vuestra cultura actual, ni del horrible sedimento de vuestra moderna y refinada formación, ni de las condiciones que le proporcionan a vuestra moderna civilización el único fundamento imaginable para que exista. Pero tened en cuenta que esa chusma no es en modo alguno un producto normal de la verdadera naturaleza humana, sino más bien el resultado artificial de vuestra antinatural cultura; considerad que todos los vicios y atrocidades que en esa chusma os horrorizan no son sino los desesperados gestos de la lucha en la que está enzarzada la verdadera naturaleza humana contra su cruel opresora, la civilización moderna, y que lo espeluznante de esos gestos no es de ninguna forma el verdadero rostro de la naturaleza, sino más bien el reflejo del brillante envoltorio de vuestra cultura estatal y criminal. Tened también en cuenta que allí donde una parte de la sociedad estatal no produce más que arte y literatura *superfluos*, otra parte no tiene más remedio que limpiar la suciedad de vuestra inútil existencia; que donde la moda y la apariencia estética llenan toda una vida innecesaria, la tosquedad y la grosería han de ser los rasgos fundamentales de otra que, a vosotros, os es

necesaria; y que donde el lujo carente de exigencia busca aplacar, a la fuerza, su voraz hambre canina, las exigencias naturales, por su parte, sólo a duras penas y en medio de las preocupaciones más perturbadoras pueden satisfacerse al mismo tiempo con el lujo. Mientras vuestros agudos egoístas y vuestros ególatras de refinada formación prosperen entre fragancias artificiales, ha de haber necesariamente una materia de cuya savia vital destiléis vuestros más dulces perfumes: y esa materia, a la que le habéis extraído su fragancia natural, no es sino esa apestosa chusma, cuya proximidad os causa náuseas y de la que, en el fondo, sólo os diferenciáis, en efecto, por ese perfume que, a la fuerza, habéis exprimido de su encanto natural. Mientras una gran parte de la totalidad del pueblo desperdicie su valiosa fuerza vital ejerciendo de la forma más inútil los cargos públicos del Estado, de la administración de justicia y de la universidad, entonces una parte igualmente grande del mismo, o una aún mayor, ha de ayudar también a suplir esa fuerza vital desperdiciada con la suya propia, actuando útilmente de la manera más sobreesforzada, y —¡lo peor de todo!— cuando en esa parte desmedidamente esforzada del pueblo aquello que es útil, aquello que no proporciona más que beneficios, se ha convertido en el alma motriz de todas las actividades, ha de darse entonces el horrible fenómeno de que el egoísmo absoluto haga valer por todas partes su ley de vida.

La obra de arte del futuro (167-168)

Las obras maestras de los griegos hundían sus raíces en la educación más elevada que pueda imaginarse, las nuestras, en la más profunda barbarie social. La educación ofrecía a los griegos, desde su más joven edad, la posibilidad de confrontarse al arte y de obtener de él un placer tanto físico como intelectual. Nuestra educación estúpida, que muy a menudo sólo aspira a procurar un futuro trabajo en la industria, nos da una sensación de bienestar tonto y orgulloso ante nuestra inaptitud artística. Nos empuja a buscar un divertimento artístico fuera de nosotros mismos con un deseo similar al del libertino en busca de amores pasajeros con

una prostituta. El hombre griego era a la vez actor, cantante y bailarín, su participación en la representación de una tragedia era para él la ocasión de obtener un placer supremo en la misma obra de arte. Con razón consideraba una distinción ser admitido para asistir, gracias a su belleza y su educación, a este espectáculo.

Arte y revolución (GSD, III, 24)

9. De lo espiritual y religioso

ATEÍSMO

La parte de la humanidad que duda se unirá probablemente con la que se desespera en el ateísmo. Comenzamos a constatarlo. Pero no nos parece que esta alianza exprese otra cosa más que una gran insatisfacción.

Público y popularidad (GSD, X, 88-89)

Hay que sacar de los filósofos ideas que puedan tranquilizar al alma asustada por la apariencia real del mundo. [...] Se debería intentar divulgar, de manera fácil a comprender, el incomparable ensayo: *Sobre la premeditación aparente en el destino del individuo.* Así ya se podría comprender la noción de «divina providencia» en su verdadero significado y no el contrasentido tan extendido que lleva al hombre desesperado hacia el ateísmo puro y simple.

¿Para qué sirve este conocimiento? (GSD, X, 260)

BUDISMO

Lo que sentía más dolorosamente eran las frecuentes interrupciones producidas en mi trabajo, pues en los días de enfermedad podía ocuparme a lo sumo con lecturas. De éstas, me

excitó singularmente la de la *Introducción a la historia del budismo*, de Burnouff; de aquí extraje incluso el asunto para un poema dramático, el cual desde entonces, si bien sólo apenas bosquejado, ha continuado vivo en mí siempre y quizás aún pueda llegar a ser desarrollado alguna vez. Le di el título de *Los Vencedores.*

Mi vida (479)

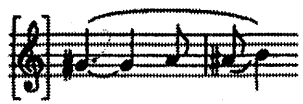
Si los verdaderos genios y los verdaderos santos de todos los tiempos no han visto más que sufrimientos y sentido compasión, es que conocen el estado normal de todo lo que está sometido a la voluntad de vivir, común a todos los seres vivos. [...] Así, han llegado a intentar liberarse de esta servidumbre ignominiosa a costa de la negación completa de la voluntad de vivir.

Este acto de negación de la voluntad es la verdadera acción del santo: éste no puede llegar a su perfección final más que suprimiendo completamente la conciencia personal. [...] Si esta aspiración poderosa es expresada de una manera clara e impresionante en la religión primitiva de la raza humana, en la antigua doctrina de los brahmanes, se cumple en la transfiguración de esta religión cuando logra la perfección ideal por el budismo. Erige en dogma el mito de la creación del mundo por Dios; pero no celebra este acto como un beneficio, lo presenta, al contrario, como un pecado de Brahma. Además, éste, que se ha transformado él mismo en este mundo, expía este pecado por los sufrimientos infinitos del mundo y se salva en la persona de los santos. Éstos, profesando la negación completa de la voluntad de vivir y preconizando la compasión, alcanzan el «Nirvana», es decir, la nada. Buda era un santo de este tipo: según su doctrina de la metempsicosis, todo individuo vivo renace bajo la forma del ser al que ha causado cualquier sufrimiento, incluso en una vida pura por lo demás. Renace bajo esta forma para aprender a conocer él mismo este sufrimiento.

Carta a Franz Liszt, Londres, 7 de junio de 1855

Franz Liszt – Richard Wagner Briefwechsel (429-430)

Aquí me siento lamentablemente sin patria. Y me pregunto: ¿adónde perteneces? Una vez más no puedo nombrar ningún país, ninguna ciudad, ningún pueblo. Todo me es extranjero, y añorante miro a menudo hacia la tierra del Nirvana. Pero el Nirvana se me vuelve muy rápidamente Tristán; usted conoce la teoría budista del génesis. Un aliento oscurece la claridad del cielo:



eso se hincha, se condensa y finalmente el mundo entero aparece ante mí como una masa impenetrable.

Carta a Mathilde Wesendonck, 3 de marzo de 1860 (SB, XII, 85-86)

Según la ley de Buda, la Suprema Perfección, el que está cargado de faltas debe confesarse en voz alta ante toda la comunidad, y es eso lo que lo liberará. Sabe que involuntariamente me he hecho budista. Además, sin saberlo, siempre he aplicado el precepto budista de mendicidad.

Carta a Mathilde Wesendonck, 22 de febrero de 1859
Richard Wagner an Mathilde Wesendonk, 1904 (105)

Hablo con R. del budismo y del cristianismo: la visión del mundo es mucho más grande en el budismo, pero no tiene un monumento como el Evangelio, donde lo divino penetra nuestra conciencia de manera verdaderamente histórica. La ventaja del budismo fue apoyarse sobre el brahmanismo y sus dogmas cuando la ciencia no aportaba respuesta. La enseñanza cristiana se apoya en la religión judía y ésa es su desgracia. La Pasión de Cristo nos emociona más que la compasión de Buda, sufrimos con Cristo, pero, en la contemplación, no nos convertimos en budas. Cristo quiere sufrir, sufre y nos salva, Buda mira, compadece y enseña cómo llegar a la redención.

Diario de Cosima, 28 de octubre de 1873 (I, 744)

En el desayuno habla conmigo de la obra de Buda y dice que ocuparse con las diferentes formas de Buda lo ayuda a comprender el cristianismo. La gente empieza a entender que la renuncia es la fuerza heroica más poderosa.

Diario de Cosima, 19 de septiembre de 1882 (II, 1004)

«No te preguntes el porqué, ni el origen, ni el fin», R. cita a menudo esta sentencia de Buda.

Diario de Cosima, 19 de octubre de 1882 (II, 1027)

«Nadie ha entendido como los budistas la idea del sufrimiento del mundo [...], separarse de lo que se ama y vivir con lo que se detesta».

Diario de Cosima, 19 de octubre de 1882 (II, 1027)

CRISTIANISMO

El cristianismo justifica la existencia sin honor del hombre en la tierra, inútil y lamentable en nombre del maravilloso amor de Dios. Este Dios no ha creado al hombre —como los bellos griegos se habían imaginado— para que lleve en esta tierra una vida alegre y consciente, sino para encerrarlo aquí abajo en un repugnante calabozo. Como recompensa al desprecio que el hombre tendrá de sí mismo, Dios le prepara para después de la muerte una eternidad de lo más cómoda e inútil. El hombre debía pues permanecer en este estado de bajeza inhumana, sin ejercer ninguna actividad vital, puesto que esta vida maldita era el dominio del diablo. [...] No se exigía al hombre más que fe, es decir la confesión de su indigencia y la renuncia a toda actividad personal [...]. Sólo la inmerecida gracia de Dios podía salvarlo.

Arte y revolución (GSD, III, 14-15)

El cristianismo tiene un contenido puramente espiritual, sobrenatural. Predica la humildad, la renuncia, el desprecio de los

bienes de este mundo, pero también el amor fraternal. ¿Cómo se aplican estos preceptos en nuestro mundo moderno que se dice cristiano y considera la religión cristiana como su base inquebrantable? Bajo la forma del orgullo, la hipocresía, la usura, el robo y el desprecio egoísta del que sufre.

Arte y revolución (GSD, III, 36)

El *cristianismo* procedió, por el contrario, anatómicamente; quería hallar el *alma* del hombre, abrió y despedazó el cuerpo y reveló todo el informe organismo interior, que repugnaba a nuestra mirada justamente porque no es o no debe ser para los ojos. Pero en la busca del alma habíamos matado al cuerpo; cuando quisimos encontrar la fuente de la vida, aniquilamos la manifestación exterior de esta vida, y así llegamos sólo a interioridades muertas, que podían ser condiciones de la vida justamente sólo en la plena e ininterrumpida posibilidad de [su] exteriorización. Pero el *alma* buscada no es en realidad otra cosa que la *vida*. Lo que le quedó a la anatomía cristiana para considerar fue, en consecuencia, sólo — *la muerte*.

Ópera y drama (114-115)

El cristianismo aún existe. Incluso las más antiguas instituciones eclesiásticas dan fe de una solidez para desesperar a quienes desean que el Estado se ocupe de la cultura. No es fácil saber si la mayoría de cristianos de hoy actúan obedeciendo las leyes de su religión. El hombre cultivado duda, el hombre ordinario se desespera. La ciencia hace a Dios cada vez más imposible y, desde el principio de la Iglesia, los teólogos han transformado la evidencia divina del Dios que Jesús nos ha revelado en un problema cada vez más difícil de entender.

Público y popularidad (GSD, X, 86)

«El cristianismo y la música han sido las dos grandes riquezas aportadas al mundo desde la decadencia de las culturas antiguas».

Diario de Cosima, 1 de noviembre de 1869 (I, 166)

Tiene una conversación con Blandine sobre el significado de la confesión y de la comunión. Le muestra así toda la esencia del cristianismo: ¡reconocimiento de las faltas y redención!

Diario de Cosima, 15 de junio de 1878 (II, 117)

Cuando volvía a casa y la miraba pensando que resume todas sus alegrías, R. pensó de repente que Cristo no era sólo el Salvador, sino también quien aporta la alegría.

Diario de Cosima, 24 de diciembre de 1877 (I, 1099)

Por la noche R. habla de religión y dice que ha reflexionado mucho sobre Cristo hoy y que ha entendido que lo que lo hace único es la pureza de todo pecado y que esto es lo que lo hace tan conmovedor en su piedad. Todos los demás fundadores de religiones y santos, como Buda, por ejemplo, empiezan por el pecado y acceden luego a la santidad — pero Cristo no puede pecar.

Diario de Cosima, 12 de mayo de 1879 (II, 347-348)

R. dice: «No creo en Dios, sino en lo divino que se revela en Jesús sin pecado».

Diario de Cosima, 20 de septiembre de 1879 (II, 411)

10. De la sociedad y la civilización

CIVILIZACIÓN

¿De dónde sacar la fuerza para resistir a la presión paralizante de una civilización que niega al Hombre? ¿Para resistir también a la arrogancia de una cultura que no utiliza más que el espíritu humano para hacer caminar al mundo? ¿Dónde encontrar la luz para disipar la cruel superstición que querría que tal civilización, tal cultura tenga más valor que el ser humano? ¿Quién querría que

el hombre tenga valor como instrumento al servicio de estas civilizaciones o de estas culturas y no valor en sí?

Arte y revolución (GSD, III, 31)

Mis opiniones políticas se resumen en mi odio sangriento de toda nuestra civilización, en el desprecio de todo lo que produce y en la nostalgia de la naturaleza. Todo, en nosotros, tiende a la esclavitud: ¡nadie sabe en Francia que somos hombres, aparte —a lo mejor— de Proudhon, ¡y aún así, de manera tan confusa!

Carta a Ernst Benedikt Kietz, 30 de diciembre de 1852

No es en esta civilización donde la obra de arte podrá realizarse, sino en la del futuro cuando, de acuerdo con el clima, una verdadera cultura pueda ofrecerle el aire y la luz de los que el arte se ve hoy privado. En cuanto a las características de esta futura obra, no se podrá decir nada mientras nosotros, hombres, seamos incapaces de imaginar nuestro desarrollo de acuerdo con la naturaleza.

Arte y clima (GSD, III, 215)

La civilización contemporánea. Igual que el mono se sitúa entre el león poderoso y salvaje y el ser humano, nuestro hombre moderno está entre el hombre natural, desnudo y vigoroso, y el bello humano del futuro. El hombre moderno es horrible y estúpido por permanecer indeciso sobre su esencia. En la naturaleza todas las especies son bellas, los estadios intermedios entre ellas nos parecen muy feos – y no nos equivocamos. Cuando hablo de «mala cultura, averiada» pienso en la civilización que hemos hecho nacer.

Aforismos de los años 1849-1851 (SS, XII, 270)

BURGUESÍA

Desde la consolidación del Estado moderno, el nuevo movimiento vital del mundo comienza ciertamente a emanar de la

sociedad burguesa: la energía vital de los fenómenos sociales se embota enteramente en el grado en que la sociedad burguesa busca hacer valer sus exigencias en el Estado. Pero precisamente por su indiferencia interior por los fenómenos históricos, por su contemplación apática y sin interés, ella nos revela la presión con que éstos la lastran y frente a la que ella se comporta justamente con resignada repugnancia. Nuestra sociedad burguesa no es un organismo vivo, en cuanto está influenciada de arriba abajo en su configuración por las manifestaciones retroactivas de la historia. La fisonomía de la sociedad burguesa es la fisonomía de la historia embotada, desfigurada, debilitada hasta la inexpresividad: lo que la historia expresa por medio del movimiento vivo en la respiración del tiempo, lo da la sociedad por medio de la apática extensión en el espacio. Mas esta fisonomía es la máscara de la sociedad burguesa, bajo la que ella oculta aún a la mirada que busca al ser humano justamente este ser humano: el relator artístico de esta sociedad podía describir sólo los rasgos de esta máscara, pero no los del verdadero hombre; cuanto más fiel era esta descripción más tenía que perder la obra de arte en fuerza de expresión viva.

Ópera y drama (173-174)

CIUDAD

Vuelve a hablarme de Londres: «Una ciudad así es un cáncer del pueblo, que le chupa la sangre. Si Bismarck quisiera realmente suprimir las grandes ciudades, allí tendría una idea realmente alemana».

Diario de Cosima, 21 de febrero de 1870 (I, 200)

PARÍS

En París, el artista no tiene tiempo para cultivar la amistad de otros, cada uno se ocupa de sí mismo en forma frenética. [...] En París, el renombre lo es todo: la suerte y la ruina de los artistas.

Esbozo autobiográfico en *Escritos y confesiones* (102)

Lo único que París encierra digno de atención por parte del músico son los conciertos de orquesta en la sala del Conservatorio. Las representaciones de composiciones instrumentales alemanas en estos conciertos me han producido una profunda impresión y me han introducido de nuevo en los secretos maravillosos del arte auténtico. Quien desee conocer a fondo la *Novena* de Beethoven, tiene que oírla ejecutada por la orquesta del Conservatorio. Pero estos conciertos son algo aislado; no hay nada que enlace con ellos.

Esbozo autobiográfico en *Escritos y confesiones* (103)

Durante este tiempo fui requerido por Schlesinger a escribir en su *Gazette musicale*: envié varios extensos artículos «*Sobre la música alemana*», «*Virtuosismo y composición libre*», etcétera. Especial interés despertó un pequeño relato titulado *Visita de peregrino a Beethoven*. Estos trabajos me ayudaron en no escasa medida a ser conocido y respetado en París.

Esbozo autobiográfico en *Escritos y confesiones* (105)

París [...], la ciudad llena de espacio infinito, fulgor y suciedad.

Noticias de París para el Dresdner Abendzeitung
París, 23 de febrero de 1841 en *Un músico alemán en París* (167)

Sin delicadeza nada marcha en París, y la música es, en el sentido parisiense, el medio más exquisito, el condimento más adecuado para las agradables salsas con las que al fin es devorado todo lo que sea tristeza e infortunio.

Noticias de París para el Dresdner Abendzeitung
París, 23 de febrero de 1841 en *Un músico alemán en París* (169)

He descubierto que París está entremedias de Alemania e Italia. El compositor alemán que escribe música para París se ve obligado a renunciar a una buena parte de su seriedad y rigor, contra lo cual el maestro italiano se siente involuntariamente espoleado a hacerse más serio y riguroso, a cesar en sus pamplinas y a mostrarse en su mejor naturaleza. Omitiré extraer aquí una conclusión que en todo caso tendría que resultar favorable para París.

Noticias de París para el Dresdner Abendzeitung
París, 23 de febrero de 1841 en *Un músico alemán en París* (170-171)

Decidme, cantantes, ¿para qué estáis en el mundo?; o dicho con más propiedad, ¿para qué estáis en París? ¿Estáis aquí para dedicaros a la filosofía especulativa o para hacer especulaciones filosóficas?

Entretenimientos parisienses en *Un músico alemán en París* (132-133)

Tenéis que saber en qué consiste un *concierto parisiense*: no se precisa jamás de un programa, pues oiréis siempre lo mismo y en la misma sucesión. Sólo tenéis que advertir que, en conjunto, los conciertos se dividen en tres jerarquías, y éstas están determinadas por el rango de los cantantes que participan en ellos. ¡Empecemos por el más bajo o *tercero*!

Éstos están representados habitualmente por los infelices que vienen aquí con el propósito de conquistar París, pero que por regla general se contentan con un quinto piso en el arrabal de St. Denis o St. Martin. Comúnmente son virtuosos del piano, jóvenes de doce hasta veinticuatro años, que estudiaron con mucha aplicación el gran ejercicio de París y aguardaron a su concierto. En estos conciertos cantan habitualmente los segundos premios del Conservatorio, apenas dignos del nombre, y el señor Boulanger, tenor privado, apenas digno de atención. Se canta «*Robert, mon âme!*» y romanzas de la señorita Puget; el público tiene libre entrada, es modesto y se entretiene.

En el *segundo* rango están los conciertos que da el ejército de los profesores. Estos profesores son virtuosos del piano, de utilidad pública y reciente formación; son autores de *fantaisies brillantes*, de *mosaiques* y de *airs variés*, que aparecen cada vez como séquito de una nueva ópera. Habitualmente son espirituales y dan buenas lecciones. [...] El público está formado por alumnas y sus parientes, ha pagado, se forma y se entretiene.

El *primer* rango lo ocupan los conciertos de los virtuosos de renombre; habitualmente, su llegada a París es anunciada en los periódicos musicales, se llaman *célèbres* y tienen muchas pretensiones. Tocan ora el piano, ora el violín, y por regla general son agasajados. [...] El público ha hecho cola, se derrite y se entretiene.

Pero como siempre hay cosas que se elevan por encima de toda jerarquía, así hay también conciertos que están incluso sobre los del primer rango. Habitualmente, estos conciertos, llamados por los diarios *les plus beaux et les plus brillants de l'année*, tienen lugar con una noble finalidad o son organizados por una de las revistas de música. En ellos se acumula todo lo que sólo París posee de atrayente y encantador, y, para imprimirles el sello del *non plus ultra*, se unen al canto los italianos al completo. Allí se abandona uno, pues, a los apetitos y al placer, y en el placer se muere durante largo rato. [...] En los diarios, tales asambleas son llamadas después, en el colmo del arrobamiento, «la aristocracia de la aristocracia», y princesas rusas tienen en ellas el papel principal.

Entretenimientos parisienses en *Un músico alemán en París* (142-143)

Esto es así de cierto: en conjunto, lo más aburrido de todo es ser alemán en París. Ser alemán es magnífico cuando se está en casa, donde se tiene vida afectiva, cerveza bávara y a Jean Paul, donde se puede disfrutar de la filosofía hegeliana o los valses de Strauss, donde uno puede leer, en el diario de moda, historias de crímenes de París y, [...] donde finalmente se puede oír o cantar una buena vieja o nueva canción sobre el «Padre Rin». Pero nada

de todo esto se encuentra en París, y aquí vive un sinnúmero de alemanes; ¡cuán grande ha de ser su aburrimiento!

Fatalidades parisienses para alemanes en *Un músico alemán en París* (146-147)

Por lo demás, esta gris París me resulta abrumadora [...] ¡qué solo estoy en esta multitud!

Carta a Franz Liszt, París, 5 de junio de 1849
Franz Liszt – Richard Wagner Briefwechsel (70)

El motivo del alegre bienestar con que esta vez pudo tomar forma, incluso en un recuerdo grato para tiempos posteriores, mi tan enojosa situación en París, estuvo ciertamente en que ahora pude hacer crecer a diario mi poema de los *Maestros cantores* en un buen número de rimas. ¿Cómo no tenía que llenarme de un ánimo humorístico el ver extenderse hacia abajo la vista, desde la tercera planta de mi hotel, por encima del enorme tráfico en el muelle y sobre los numerosos puentes hasta las Tullerías, el Louvre y el Ayuntamiento, tan pronto como, pensando en los prodigiosos versos y proverbios de los *Maestros cantores* nuremberguenses, levantaba la cabeza del papel?

Mi vida (607)

POLÍTICA

Pero, entonces, llegó la Revolución de Julio; de repente, me vi convertido en revolucionario y llegué al convencimiento de que todo hombre un poco ambicioso se debía dedicar exclusivamente a la política. Yo sólo me sentía a gusto en compañía de literatos políticos: inicié asimismo una obertura que trataba un tema político.

Esbozo autobiográfico en *Escritos y confesiones* (93)

Cuando el Arte se calló, empezaron la política y la filosofía: ahora que el político y el filósofo acaban, el artista vuelve a empezar.

Prólogo al volumen III de GSD (GSD, III, 2)

El carácter ideal de mi tendencia perdió cada vez más contacto con el movimiento político cotidiano, y se transformó, cada vez más puro, en un ideal artístico.

Prólogo al volumen III de GSD (GSD, III, 6)

Así, el arte del poeta ha devenido en la *Política*: nadie puede escribir sin hablar de política. Pero el político jamás devendrá en poeta, salvo que justamente deje de ser político: mas no ser político en un mundo puramente político significa tanto como no existir en absoluto; quien ahora se sustrae a la política, sólo se miente sobre su propio ser. El poeta no podrá existir de nuevo hasta que no tengamos ya política.

Pero la política es el secreto de nuestra historia y de las condiciones resultantes de ella. *Napoleón* lo expresó. Le dijo a Goethe: «El lugar del *fatum* en el mundo antiguo lo representa, desde la dominación romana, la *Política*». — ¡Entendamos bien la sentencia del penitente de Santa Elena! En ella se resume toda la verdad de lo que tenemos que comprender, para ponernos en claro también sobre el contenido y la forma del drama.

Ópera y drama (175)

REVOLUCIÓN

Sí, lo admitimos, el viejo mundo se viene abajo, uno nuevo surgirá, pues la augusta diosa de la revolución llega, rugiendo, en alas de la tormenta, la cabeza majestuosa circundada de rayos resplandecientes, la espada en la diestra, la tea en la izquierda, el ojo de mirar sombrío, tan delator, tan frío y, sin embargo, ¡qué fuego de amor purísimo, qué plétora de dicha irradia hasta aquel

que se atreve a escrutar con mirada firme este ojo oscuro! Ella, madre eternamente rejuvenecedora de la humanidad, llega rugiendo y pasa, destruyendo y bendiciendo sobre la tierra y delante de ella, ruge la tormenta y sacude todo lo compuesto por el hombre con tal violencia que nubes grandiosas llenan los aires oscureciéndolo todo con su polvo, y allí donde pone su pie poderoso se viene abajo, hecho ruinas, lo construido en vanidosa locura para miles de años, y la orla de su ropaje abate los últimos restos.

La Revolución en *Escritos y confesiones* (109-110)

¡Yo soy la eternamente rejuvenecedora, la eternamente creadora vida! ¡Donde no estoy yo, allí está la muerte! ¡Yo soy el sueño, el consuelo, la esperanza del doliente! Yo destruyo lo que subsiste y adonde yo voy, nueva vida brota de la roca muerta. Vengo a vosotros para romper las cadenas que os aprisionan, para salvaros del abrazo de la muerte e insuflar vida joven a vuestros miembros. Todo lo que existe tiene que desaparecer; ésta es la eterna ley de la naturaleza, ésta es la condición de la vida, y yo, la eternamente destructora, llevo a cabo la ley y creo la vida eternamente joven. Yo quiero destruir, desde sus cimientos, el orden de las cosas en el que vivís, pues este orden ha surgido del pecado, su flor es la miseria y su fruto el delito; pero la siembra está madura y yo soy el segador. Yo quiero destruir toda locura que tiene poder sobre los hombres. Yo quiero destruir el dominio de uno sobre los demás, de los muertos sobre los vivos, de la materia sobre el espíritu; quiero acabar con el poder de los poderosos, de la ley y de la propiedad. Que sea la propia voluntad el señor del hombre, el propio placer su única ley, la propia fuerza su propiedad toda, pues lo único sagrado que hay es el hombre libre, y no hay nada más elevado que él. Que sea destruida la locura que confiere a uno potestad sobre millones, la locura que convierte a millones en vasallos de la voluntad de uno solo, la locura que aquí enseña: uno tiene el poder de hacer felices a los demás. Lo igual no debe dominar sobre lo igual, lo igual no tiene

superior fuerza que lo igual, y toda vez que vosotros todos sois iguales, quiero destruir toda potestad de uno sobre otros.

La Revolución en *Escritos y confesiones* (113-113)

Quiero destruir el existente orden de las cosas, un orden que divide a la humanidad en pueblos rivales, en poderosos y débiles, en hombres con derechos y hombres sin derechos, en ricos y pobres, pues lo único que hace con todos ellos es convertirlos en desgraciados. Quiero destruir el orden de las cosas que convierte a millones en esclavos de unos pocos y a estos pocos en esclavos de su propio poder, de su propia riqueza. Quiero destruir el orden de las cosas que separa el disfrute del trabajo, que convierte el trabajo en carga, el goce en vicio, que convierte a un hombre en miserable bien por exceso o por defecto. Destruyamos este orden de las cosas, que consume las fuerzas del hombre al servicio del imperio de los muertos, de la materia inanimada, que mantiene a la mitad de los hombres en la inactividad o en estéril actividad, que fuerza a cientos de miles a entregar su robusta juventud a la lucrativa ociosidad del soldado, del funcionario estatal, del especulador y del fabricante de dinero, para mantener estas repudiables condiciones, mientras la otra mitad tiene que mantener todo el edificio de la vergüenza con el esfuerzo excesivo de sus fuerzas y la renuncia a todo disfrute de la vida. Quiero destruir hasta el recuerdo de toda huella de este disparatado orden de las cosas, hecho de violencia, mentira, dolor, hipocresía, miseria, llanto, sufrimiento, lágrimas, engaño y delito, y del que brota, sólo rara vez, una corriente de aire impuro, pero casi nunca un rayo de alegría pura. Que sea destruido todo lo que os oprime y hace sufrir y que de las ruinas de este mundo viejo surja uno nuevo, lleno de felicidad nunca imaginada. Que no haya entre vosotros, en lo sucesivo, ni odio, ni envidia, ni animosidad y enemistad; como hermanos os debéis reconocer todos los que aquí vivís, y libres, libres en querer, libres en hacer, libres en disfrutar, debéis descubrir el valor de la vida. Por eso, ¡arriba, pueblos de la Tierra! ¡Arriba, vosotros los que os

lamentáis, los oprimidos, los pobres! ¡Arriba, también vosotros, los que pretendéis encubrir en vano la penuria interior de vuestro corazón con el brillo vanidoso del poder y de la riqueza! Seguid en variopinta mezcolanza multitudinaria mi huella, pues yo no hago distingos entre los que me siguen. A partir de ahora, sólo habrá dos pueblos: uno que me sigue, otro que está contra mí. Al uno lo llevo a la felicidad, sobre el otro paso destruyéndolo todo, pues yo soy la Revolución, soy la vida eternamente creadora, soy el único dios, al que todos los seres reconocen, que abarca, anima y hace feliz a todo cuanto es.

La Revolución en *Escritos y confesiones* (115-116)

La cuestión de la revolución concierne al Arte y a su esencia. No buscamos una definición abstracta del Arte, sino profundizar en el significado del Arte como resultado de la vida pública, reconocer el Arte como un producto social.

Arte y revolución (GSD, III, 9)

En el terreno de la contra-revolución, ya no hay arte posible; en el de la revolución, el futuro del arte es también problemático, a menos que se pueda llegar a él a tiempo. [...] En lo que concierne al arte y al teatro, me permitiré ser, con las formas queridas, tan rojo como sea posible. [...] Tengo unas ganas rabiosas de practicar un poco el terrorismo en el ámbito del arte.

Carta a Franz Liszt, París, 5 de junio de 1849
Franz Liszt – Richard Wagner Briefwechsel (69)

Para nosotros, el arte verdadero es revolucionario porque sólo existe en oposición a la opinión pública.

Sólo la gran revolución de la humanidad, cuyo principio arruinó antaño la tragedia griega, puede darnos aún esta obra de arte, puesto que sólo ella puede volver a dar al mundo lo que arrancó al espíritu conservador de siglos pasados. Puede hacerlo en toda belleza, nobleza y universalidad.

Arte y revolución (GSD, III, 35-36)

Es pues la revolución y no la restauración lo que puede darnos esta sublime obra de arte. La misión que debemos cumplir es infinitamente más grande que en el pasado. En efecto, si la obra de arte griega contenía el espíritu de una bella nación, entonces la obra de arte del futuro debe contener el espíritu de una humanidad libre de todas las barreras de las nacionalidades.

Para alcanzar este objetivo, necesitamos la fuerza todopoderosa de la revolución; sólo ella, en efecto, puede ajusticiar su cumplimiento, puesto que ella fue la causa del final de la tragedia y de la disolución del Estado ateniense.

Arte y revolución (GSD, III, 30)

Podemos ver al menos un efecto positivo en el progreso de una cultura hostil al hombre: esta cultura pesará tanto, ejercerá tal limitación que, a base de agobio, la naturaleza inmortal encontrará la fuerza necesaria para rechazar y deshacerse a la vez de toda esta carga y de esta opresión. Este amontonamiento de cultura no habrá tenido entonces más que un solo mérito: enseñar a la naturaleza su fuerza inmensa y que se llama revolución.

Arte y revolución (GSD, III, 31)

El papel del arte es el de dar el deseo de elevarse a la humanidad artística, a la libre humanidad, en su significación más noble. El arte debía mostrar la buena dirección. Para dejar su estado de barbarie civilizada y recobrar su dignidad, el arte verdadero sólo puede elevarse sobre los hombros de nuestro gran movimiento social. Los dos tienen un objetivo común que podrán alcanzar si se reconocen mutuamente. Este objetivo es el hombre fuerte y bello: ¡la revolución le dará la fuerza, y el arte, la belleza!

Arte y revolución (GSD, III, 32)

Si mis recuerdos son buenos, nunca presté atención a los fenómenos políticos más que en la medida en la que el espíritu de la revolución se expresaba en ello, es decir, cuando la naturaleza

puramente humana se revelaba contra el formalismo político o judicial. Así, mi participación en el mundo político siempre fue de naturaleza artística, puesto que, más allá de sus aspectos exteriores, no veía en él más que el contenido humano. Es este mismo motivo imperioso el que me empujó, como artista, a rechazar la forma inadecuada y sensual de las obras contemporáneas para conquistar un nuevo mundo de expresión más verdaderamente humano. Esta conquista no podía hacerse más que con la destrucción de lo que se hacía en esa época: sólo la revolución lo permitía.

Allí estaba en mis consideraciones artísticas, en particular sobre las transformaciones del teatro (e insisto en ello, puesto que se han burlado de mí con muy mal gusto tratándome de «revolucionario a favor del teatro»), cuando reconocí la necesidad de la Revolución de 1848.

Sin embargo, no me hice ilusiones sobre la dirección política que tomó la corriente revolucionaria —sobre todo en Alemania— lo que me impidió participar en ella incluso de lejos. Entonces empleaba mis facultades para redactar un plan detallado para la reorganización del teatro para que estuviese perfectamente listo cuando la revolución llegase a ocuparse de esta institución. Este plan indicaba el verdadero objetivo del arte teatral y subrayaba la necesidad de consagrarle todos los medios posibles. Todo eso era expuesto incluso a aquellos que, con indignación, veían el teatro que conocían como una institución pública inútil e incluso peligrosa. El curso de los acontecimientos debía mostrarme otra cosa: reacción y revolución se oponían cara a cara, y pronto apareció la necesidad de escoger entre una vuelta atrás o una ruptura total con el pasado. Observaba entonces que las partes en lucha no tenían más que una idea muy confusa de la esencia o del sentido de una revolución. Eso me llevó un día a expresarme públicamente contra la concepción exclusivamente política y formal de la revolución y a hablar de la necesidad de considerar francamente la cuestión humana. El resultado de mi enfoque me mostró el poco conocimiento que nuestros políticos tenían del

espíritu de la revolución y que ésta nunca llegaría de arriba, de hombres inteligentes e instruidos, sino únicamente de abajo, bajo la presión de una necesidad puramente humana.

Una comunicación a mis amigos (GSD, IV, 309-310)

Durante la revolución, me impresionó el increíble desprecio que mostró hacia el arte y sus instituciones, hasta tal punto que entreveía, en caso de victoria total, una destrucción total de cada una de estas instituciones.

Una carta a Hector Berlioz (GSD, VII, 84)

En la cena, estamos todos muy alegres, nos cuenta de su vida anterior, de la Revolución en Dresde, la suerte que fue para él ya no ser maestro de capilla, «ningún vino puede embriagar tanto como el sentimiento de la libertad».

Diario de Cosima, 3 de julio de 1882 (II, 974)

DINERO

Mas ¿qué hacer para llevar a cabo mi proyecto? Hasta Viena, el viaje era largo, y se necesitaba dinero para ello; ¡pero yo, pobre, ganaba apenas para el sustento! Así que hube de imaginar medios extraordinarios, para procurarme el dinero necesario para el viaje. Algunas sonatas para piano, que yo había compuesto según el modelo del maestro, las llevé al editor; el hombre me aclaró con pocas palabras que yo era un loco con mis sonatas, pero me dio el consejo de que, si con el tiempo yo quería ganar con composiciones algunos táleros, debía empezar a hacerme un pequeño renombre con galops y popurrís. Me horroricé, pero mi anhelo de ver a Beethoven venció; compuse galops y popurrís; pero en este tiempo, de vergüenza de mí mismo, no pude decidirme a lanzar una mirada a Beethoven, pues temía profanarle.

Una visita a Beethoven en *Un músico alemán en París* (15)

También soy yo de la opinión de que con tu talento pudiera serte dado alcanzar éxito tan pronto como tuvieras sólo que ver con el público. ¡Mas en cuanto a la facilidad de los medios para llegar a él, estás en un gran error, mi querido amigo! No es en la competencia de talentos donde tú tendrás que luchar, sino en la competencia de las reputaciones y de los intereses personales. Si tienes la seguridad de una protección decisiva, influyente, entonces atrévete a la lucha; mas sin ésta y sin dinero, desiste, pues habrás de sucumbir sin que seas tenido en cuenta. No se trata de elogiar tu talento o tu trabajo (¡oh, esto sería ya un privilegio sin igual!), sino que sólo podemos tomar en consideración cuál es el nombre que tienes. Ya que aún no se anuda reputación alguna a este nombre y no puede encontrársele en una lista de rentistas, tú y tu talento permaneceréis inadvertidos.

Un final en París en *Un músico alemán en París* (41)

[El arte] sólo puede ser entendido por el hombre libre, no por el esclavo del dinero.

Arte y revolución (GSD, III, 39)

Nuestro dios es el dinero, nuestra religión, la adquisición de dinero.

Arte y revolución (GSD, III, 28)

El poder que domina la existencia actualmente [...] no es otro más que el dinero, es decir, el interés personal.

Carta a Ferdinand Heine, Zúrich, 4 de diciembre de 1849, vol. 3, p. 183

Una única cosa me sostenía: *mi arte*, que no era precisamente un medio de ganar gloria y dinero, sino una manifestación de mis ideas para corazones sensibles.

Una comunicación a mis amigos (GSD, IV, 304)

El demonio del lujo se ha apoderado de mí.

Carta a Franz Liszt, Zúrich, 13 de abril de 1853
Franz Liszt – Richard Wagner Briefwechsel (290-291)

R. dice: «Una personalidad como Mozart muestra bien lo que es el mundo. Qué fácil hubiese sido facilitarle la vida, decirle a él: Mozart, ven, todo irá bien para ti – y un ser así tuvo que luchar con la más vil miseria».

Diario de Cosima, 11 de febrero de 1881 (II, 688)

Mozart hubiese podido mostrarnos lo que era realmente si hubiese podido trabajar sin preocupaciones materiales.

Diario de Cosima, 26 de junio de 1882 (II, 970)

Un día le preguntaron a Hummel, hombre amable, pero un poco filisteo, en qué paisaje había podido pensar al componer cierto rondó encantador. Podría haber respondido la verdad: «en un bello sujeto de fuga de Bach en do sostenido menor», pero con más sinceridad todavía, confesó ¡que era sobre todo la perspectiva de los 80 ducados que le daría su editor lo que se presentó ante su espíritu!

Arte poético y composición musical (GSD, X, 148-149)

CRONOLOGÍA DE LOS ESCRITOS DE WAGNER CITADOS

Fecha	Título original
1834	*Die deutsche Oper*
1837	*Bellinis* Norma
1840	*Ein Tagebuch aus Paris*
1840	*Über deutsches Musikwesen*
1840	*Der Virtuos und der Künstler*
1840	*Eine Pilgerfahrt zu Beethoven*
1841	*Über die Ouvertüre*
1841	*Eine Ende in Paris*
1841	*9 Reseñas parisinas para el* Dresden Abend-Zeitung
1841	*Pariser Amüsements*
1841	*Der Künstler und die Öffentlichkeit*
1841	*Ein glücklicher Abend*
1841	*Rossinis* Stabat mater
1842-43	*Autobiographische Skizze*
1846	*Zu Beethovens neunter Symphonie*
1846	*Notas de programa para la Novena Sinfonía de Beethoven*
1846	*Künstler und Kritiker, mit Bezug auf einen besonderen Fall*
1849	*Die Revolution*
1849	*Die Kunst und die Revolution*
1849	*Flüchtige Aufzeichnung einzelner Gedanken zu einem grösseren Aufsatze: das Künstlertum der Zukunft*
1849	*Das Kunstwerk der Zukunft*
1849	*Zu* Die Kunst und die Revolution
1850	*Kunst und Klima*
1850	*Das Judentum in der Musik*
1850-51	*Oper und Drama*
1850	*Über die musikalische Direktion der Züricher Oper*
1851	*Beethoven* Heroische Symphonie
1851	*Ein Theater in Zürich*
1851	*Über die 'Goethestiftung': Brief an Franz Liszt*
1851	*Eine Mitteilung an meine Freunde*
1852	*Über musikalische Kritik: Brief an den Herausgeber der* Neuen Zeitschrift für Musik
1857	*Über Franz Liszts Symphonische Dichtungen*

		Ein Brief an Hector Berlioz:
1860		*'Zukunftsmusik': an einen französischen Freund (Fr. Villot) als Vorwort zu einer Prosa-Übersetzung meiner Operndichtungen*
1864		*Über Staat und Religion*
1865		*Bericht an Seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule*
1865	rev.	*Was ist deutsch?*
1878		
1867		*Deutsche Kunst und deutsche Politik*
1867		*Censuren, i: W. H. Riehl:* Neues Novellenbuch
1867		*Censuren ii: Ferdinand Hiller:* Aus dem Tonleben unserer Zeit
		Censuren, iii: Eine Erinnerung an Rossini
1869		*Censuren, v: Aufklärungen über* Das Judentum in der Musik
1869		*Censuren, iv: Eduard Devrient:* Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy
1869		*Über das Dirigieren*
1870		*Beethoven*
1871		*Über die Bestimmung der Oper*
1872		*An Friedrich Nietzsche*
1872		*Über Schauspieler und Sänger*
1872		*Über die Benennung 'Musikdrama'*
		Ein Einblick in das heutige deutsche Opernwesen, 1872–3; SS ix
1878		*Modern*
1878		*Publikum und Popularität*
1878		*Das Publikum in Zeit und Raum*
1879		*Über das Dichten und Komponieren*
1880		*Religion und Kunst*
1880		*'Was nützt diese Erkenntnis?': ein Nachtrag zu:* Religion und Kunst

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Escritos y documentos de Wagner:

Wagner, Richard, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 10 vols., C.W. Fritzsch, Leipzig, 1887-1888.

———, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, 16 vols., Leipzig, 1911-1916.

———, *Sämtliche Briefe*, Leipzig, 1975-.

———, *Escritos y confesiones*, Editorial Labor, Barcelona, 1975.

———, *Recuerdos de mi vida y otros escritos*, Editorial Doble J, Berlín/Aracena, 2011.

———, *Un músico alemán en París*, Muchnik editores, Barcelona, 2001.

———, *Mi Vida*, Turner música, Madrid, 1989.

———, *La obra de arte del futuro*, Universidad de Valencia, Valencia, 2000.

———, *Ópera y drama*, Junta de Andalucía. Consejería de cultura. Asociación Sevillana de Amigos de la Ópera, 1997.

———, *Mis ideas*, carta a Federico Villot, versión castellana, Barcelona, 1904. *(Carta a Villot)*

———, *El arte de dirigir la orquesta*, Madrid, 1925.

———, *Richard Wagner an Mathilde Wesendonk, Tagebücher und Briefe 1853-1871*, Verlag von Alexander Duncker, Berlín, 1904.

Wagner, Richard, Liszt, Franz, *Briefwechsel*, ed. de Hanjo Kesting, Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1988.

Wagner, Cosima, *Tagebücher*, Piper Verlag, Múnich y Zúrich, 1976-1977, 2 vols. (*Diario de Cosima*)

Otras obras:

Aberbach, Alan David, *The Ideas of Richard Wagner*, University Press of America, Lanham, 1988.

Apel, Theodor, *Richard Wagner*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1910-1912.

Bauer, Hans Joachim, *Richard Wagner Lexicon*, Lübbe, Bergisch Gladbach, 1988.

Benedict, Carl Siegmund, *Richard Wagner, sein Leben in Briefen*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1913.

Candoni, Jean-François, *La genèse du drame musical wagnérien : mythe, politique et histoire dans les œuvres dramatiques de Richard Wagner entre 1833 et 1850*, P. Lang, Berna, Berlín, París, 1998.

Dahlhaus, Carl, *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, G. Brosse, Regensburg, 1971.

Glasenapp, Carl Friedrich, *Das Leben Richard Wagners*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1905, 6 volúmenes.

———, *Wagner-Encyklopädie: Haupterscheinigungen der Kunst- und Kulturgeschichte im Lichte der Anschauung Richard Wagners*, E. Fritzsch, Leipzig, 1891, 2 vols.

Glasenapp, Carl Friedrich y von Stein, Heinrich, *Wagner-Lexicon*, Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung, Stuttgart, 1883.

Gregor-Dellin, Martin, *Richard Wagner, sa vie, son œuvre, son siècle*, Fayard, París, 1981.

Grey, Thomas S., *The Cambridge companion to Wagner*, Cambridge University Press, New York, 2008.

Hueffer, Francis, *Richard Wagner and the music of the future: history and aesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge, 2009.

Looten, Christophe, *Dans la tête de Richard Wagner. Archéologie d'un génie*, Fayard, París, 2011.

Moos, Paul, *Richard Wagner als Ästhetiker, Versuch einer kritischen Darstellung*, Schuster und Loeffler, Berlín, 1906.

Müller, Erich y Wapnewski, Peter, *Wagner Handbook*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1992.

Nattiez, Jean-Jacques, *Wagner androgyne : essai sur l'interprétation*, C. Bourgois, París, 1990.

Picard, Timothée (dir.), *Dictionnaire encylcopédique Wagner*, Actes Sud, Cité de la musique, Arles, 2010.

Saffle, Michael, *Richard Wagner: a research and information guide*, Routledge, New York, 2010.

Wagners Werke-Verzeichnis, ed. de John Deathridge, Martin Geck, Egon Voss, Schott, Mainz/New York /Tokyo, 1986.

Richard Wagner, Ein Lebens- und Charakterbild, Der Morgen, Berlín, 1990.